CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Abril 1989

466

Blas Matamoro
En el cincuentenario de Machado

Juan Carlos Marset
Hacia una «poética del sacrificio» en María Zambrano

Francisca Aguirre
Milenario lenguaje

José Ortega
Las Casas, reformador social

Guadalupe Gómez Ferrer
El indiano en la novela realista

Textos sobre Murilo Mendes, Cervantes, Blanca Varela
y Vicente Aleixandre



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

466

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



La caña dulce (Un recuerdo infantil de Antonio Machado)

Escenas

Dos veces ha contado Antonio Machado la escena de la caña dulce. En *Los complementarios* es autobiográfica y el otro personaje es la abuela. En *Juan de Mairena* se atribuye a la infancia de este heterónimo y el otro personaje es la madre. La anécdota es la misma: el niño va con la mujer por la calle, llevando una caña dulce. Pasa otro niño con su madre y otra caña. El primero dice a la mujer que su caña es mayor y la mujer lo desdice.

En la primera redacción hay un comentario radical: «Todo lo que soy —bueno y malo— cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de la caña dulce». Enseguida, una aclaración en cuanto al lugar de la historia: «(...) la Sevilla de mis recuerdos estaba fuera del mapa y del calendario».

En la segunda, la madre le dice: «¿Dónde tienes los ojos?» y Mairena comenta: «He aquí lo que yo he seguido preguntándome toda mi vida».

Con respecto a ambas, cabe observar:

1.º) La fantasía del niño, de ser portador de un regalo máximo, hecho que es desmentido por la observación de la realidad.

2.º) El personaje que rectifica la fantasía infantil es la madre (o la abuela en su lugar), no el padre. El administrador de la ley está ausente y calla.

3.º) La madre y la abuela son intercambiables. Se trata de una familia en que la abuela ocupa el sitio materno supremo y que su hija alcanzará con la muerte de aquélla. La hija, mientras tanto (la madre del niño) es un efecto de su deseo (cf., curiosamente, la misma situación en Marcel Proust).

4.º) El escritor, al rememorar su infancia, otorga un carácter fundante a la escena, sea en sí mismo o en su heterónimo, como si, al inventar un personaje, la escena fundante fuera inamovible. Pertenece a un espacio mítico, una Sevilla sin extensión real.

5.º) El aprovechamiento teórico de ambas historias es diverso. En un caso, la escena fundamenta un carácter: fracasado y reflexivo. La caña dulce propia y corta es la cifra del fracaso (triunfar sería tener la caña más larga). En el otro caso, la escena se convierte en un espacio de perplejidad: ¿dónde tengo los ojos? En Machado el ojo es, obviamente, el órgano de la percepción visual, pero además, es el órgano de percepción del otro, el cual, a su vez, es otro de mí, es otro porque me percibe. El ojo es el órgano por

el cual damos y nos dan identidad. En esta variante, Mairena se pregunta dónde está su órgano identificatorio, que le permite ser sí mismo y otro de los otros.

En las dos historias hay planteado el problema de la identidad que se contesta asertóricamente, en la primera variante, y dubitativamente en la segunda. En un caso: soy reflexivo y fracasado. En otro: ¿dónde está el órgano que me permite ver y ser?

Es muy expresivo el hecho de que Antonio haya escogido una escena (complementable con otras, según veremos) para plantearse el problema de la identidad. Siguiendo una sugestión del psicoanálisis, podríamos pensar que la identidad está constituida, precisamente, por un entramado de historias que nos constituyen en sujetos. Soy porque se cuenta de mí. Estos relatos, convenientemente abstraídos y elevados a teoría, son lo que llamamos «ideas», es decir, la ordenación, despojada de anécdota, de un suceso que se reconoce como espejo de la identidad.

Añado ahora las otras escenas. Mairena también refiere el encuentro primero de sus padres. Ocurre en Sevilla, cuando unos delfines remontan el curso del Guadalquivir y aparecen frente a la ciudad. Una multitud va a contemplar el extraordinario suceso. Entre ella, los futuros padre y madre de Mairena.

Se conocen mirando los delfines. Delfín es el heredero del trono. El deseo fundante de la vida de Mairena, el que vincula, por vez primera, a sus padres, tiene como figura oblicua la metáfora del personaje que recibirá un reino por herencia. A ello se une lo extraordinario: en Sevilla no hay delfines. Es decir que en ese contexto, el delfinato sale de lo normal, como la caña más larga que fantasean Antonio y Mairena, de niños.

La escena del conocimiento papá-mamá tiene, además, una carga negativa, pues consiste en quitar a los personajes sus roles parentales: antes de tener hijos, ellos no son padre ni madre. En esta escena de despojamiento, el hijo intenta anudar con sus padres otra relación que no sea la filial, ver a los padres como si no lo fueran. Quitarles la autoridad de sus investiduras y tratarlos de igual a igual. Es una manera pacífica de matar a los padres, en el sentido de matar sus instancias parentales y dejarlos en sujetos puros.

La tercera escena que traigo a consideración es *La tierra de Alvargonzález*, la narración romanceada de Antonio. La anécdota es muy sabida. Alvargonzález tiene tres hijos. Cierta noche, los dos mayores intentan encender la hoguera del lar, sin lograrlo. El tercero lo hace. El padre lo sienta en sus rodillas y dice: «aunque el último naciste/ tú eres, en mi amor, primero».

Los dos hermanos mayores, dominados por la envidia ante la institución del delfín, matan al padre y arrojan el cadáver a una laguna insondable. La Justicia condena a garrote a un buhonero a quien se acusa, con obvia falsía, del crimen. La madre muere de pena. Es decir que, de algún modo, los hermanos han matado a los dos padres.

Los asesinos prosperan. Luego, viene un tiempo de malas cosechas y caen en la miseria. El menor, que se ha marchado a América, vuelve convertido en rico indiano. Les compra una parte de sus tierras, que prosperan, mientras los dos mayores siguen en la pobreza. Aparece el fantasma del padre, trayendo un haz de leña, luego cuidando de

la huerta. Cierta noche, los parricidas se arrojan a la laguna donde hundieron el cadáver de Alvargonzález y se ahogan gritando: «¡Padre!».

Aquí aparecen dos asuntos interconectados. Uno es el obvio cainismo de los hermanos mayores, que envidian la preferencia paterna por el menor. En la fábula bíblica, Caín mata a Abel porque envidia los favores divinos hacia su hermano. Aquí el favor es del padre, que resulta víctima de la envidia cainita.

El otro asunto me parece más importante y menos visible. Es la figura hamletiana del padre que no puede ser muerto por el hijo y retorna a ejercer sus funciones (proteger al hijo favorito) en calidad de fantasma. Ya sabemos que un fantasma es un muerto que no advierte su condición de tal y actúa como si estuviera vivo, un muerto que pone entre paréntesis su propio cadáver.

El hijo menor puede realizar el ciclo heroico: marchar al exilio, cumplir la hazaña y retornar a la patria con la prueba de ella: la riqueza americana, en este caso. De retorno, es reconocido para habitar el lugar paterno, precisamente, por el fantasma del padre mismo. En cambio, los fallidos parricidas no son capaces de adquirir ni de heredar. No son capaces de matar al padre, es decir, de desafectar su sitio y ocuparlo, de ser padres de sí mismos.

Un padre que no es posible matar es un padre que no quiere ser heredado o que ha preferido, como delfín, a otro. Representa, por otra parte, un orden inmodificable, en que los hijos no pueden crecer y aspirar a suplir al padre. Un orden con normas inflexibles e incanjeables, siempre igual a sí mismo.

Estas características pueden ser halladas en los textos de Antonio referidos al padre. Destaco los dos poemas de *Los complementarios (Mi padre* y *Al palacio de las Dueñas)*, luego objeto de redacciones más pulidas. El Palacio de las Dueñas es la casa natal sevillana de Antonio, pero también es el palacio de las dueñas, es decir, un lugar precioso que tiene más de una propietaria (¿la madre y la abuela, las que producen en el niño la desilusión de la caña dulce?) y ningún propietario. Tal vez, las dueñas de los niños.

Los datos que Antonio nos da de su padre son: que el tiempo se lo ha llevado y, tras permanecer olvidado un lapso, vuelve a la memoria del hijo, que lo recuerda llevándolo de la mano, cuando Antonio era niño, y lo ve ahora, más joven que el poeta, que es,claro está, más viejo que su padre en el recuerdo. Lo evoca cazando, paseando por el jardín, escribiendo con letra diminuta (un texto inaccesible a Antonio), mirando en diversos sentidos, nunca hacia su hijo:

> Sus grandes ojos de mirar inquieto
> ahora vagar parecen, sin objeto
> donde puedan posar, en el vacío (...)

El padre no mira ni habla al niño. El poema contiene una pregunta: ¿Dónde estabas tú en esos años? El poema, pues, es el instrumento del hijo para traer de nuevo al padre a la vida y obligarlo a escuchar la voz filial. Un poco a la manera de la historia de Alvargonzález: el padre es el fantasma de sí mismo en el poema.

En otros contextos, la figura paterna aparece menos precisa. En una de sus lecciones Juan de Mairena ironiza sobre el eufemismo *el autor de mis días* (quien escribió mis días como un texto suyo, no mío), «He aquí una metáfora de segundo grado, realmente ingeniosa y de un barroquismo encantador». En el poema *Soledades* hay, de nuevo, la escena del parricidio necesario:

O que yo pueda asesinar un día
en mi alma, al despertar, a esa persona
que me hizo el mundo mientras yo dormía.

Aquí, el parricidio postergado señala que el padre sigue vivo, acaso que no es posible matarlo, en el orden simbólico, desde luego, «en mi alma al despertar».

En *El dios ibero*, el campesino dirige a Dios, al tiempo, blasfemias y alabanzas. El suyo es un dios impasible, el dios adusto de la tierra parda, tallado en roble castellano, un dios alternativamente providente y cruento, dispensador de dones y de miserias. Este dios está en la cúspide de la cadena de mandos paterna y desde ella arroja la doble luz de su ambivalencia.

Paisajes de Caín

Caín es el que recoge el magro resto de una herencia arrasada. Por ello, su óptica es desértica, todo lo que mira lo extenúa y agosta. Es la paisajística de Antonio, la patria oculta que descubre en Soria y que añora desde Baeza. Tierra de ceniza, plazuelas desiertas, huertas umbrías, naturaleza despoblada que ha de cantarse con una melodía agria.

Es la parda encina
y el yermo de piedra
¡Oh, montes lejanos
de malva y violeta!
Luna amoratada
de una tarde vieja
sobre un campo frío,
más luna que piedra.

(Los complementarios)

El yermo castellano, poblado de encinares muertos, un paisaje alto y roquero en que menudean las blancas tapias y los altos cipreses funerales, da lugar, en *Campos de Castilla*, a unos campos de batalla en que el Imperio ha perdido su gloria y arrastra la miseria de su púrpura harapienta. Para describirlo, Antonio recurre a metáforas de armas y otros elementos militares: recamado escudo, viejo arnés de guerra, corva ballesta del arquero, barbacanas y torres. O apela a descripciones negativas, en que el paisaje es connotado por aquello que le falta:

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones (...)

(A orillas del Duero)

Las ciudades del paisaje cainita son las ciudades muertas, extenuadas por la decadencia, que exhiben una roída y arcaica grandeza, ciudades caras a cierta mirada decadentista y necrófila del Noventayocho:

¡Muerta ciudad de señores
soldados o cazadores;
de portales con escudos
de cien linajes hidalgos
y de famélicos galgos,
de galgos flacos y agudos,
que pululan
por las sórdidas callejas
y a la medianoche ululan
cuando graznan las cornejas!

(Campos de Soria)

Sobre este fondo, los personajes afines a Caín van apareciendo, con amplias intermitencias de soledad telúrica, en el espacio del poema: el loco, el condenado a muerte, el cazador, la monja, el santo, los sufridos campesinos que trabajan con sus manos.

Antonio define a Caín (*Proverbios y cantares,* X) como el personaje glorioso que se hizo criminal por «envidia de la virtud». Virtud es la calidad del *vir,* del varón: la virilidad. Sintiéndose poco viril o despojado de su falo, Caín mata al hermano favorecido por la gracia divina. Como el niño de la caña dulce. En otro sentido, también machadiano, Caín es el que no acepta, porque no soporta, la existencia del otro, del cual necesita, sin embargo, para identificarse. Reconoce a su reconocedor en el acto de matarlo, negándolo como Otro.

En el conocido *Recuerdo infantil,* Caín se transforma en enseñanza, en doctrina. El maestro explica bajo su imagen señera y hace repetir a los niños:

(...) mil veces ciento, cien mil,
mil veces mil, un millón.

Si se quiere: un millón de veces la escena cainita. Para los entusiastas que conceden a los poetas el poder de vaticinar: el millón de víctimas del cainismo puede ser la guerra civil.

De hecho, hay una zona de cainismo activo en la poesía de Antonio. Es la poesía destinada a señalar la perdida gloria de la raza, la grandeza extraviada del imperialismo castellano que, en un gesto de regeneración, habrá de volver, henchiendo de *virtud* los decaídos ánimos, los decaídos cuerpos. Como en otros espacios poéticos suyos, Antonio celebra esta Castilla como esa fiesta de la vida a la que no asistió y que le duele como una nostalgia. Allí hubo un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra, una madre (Castilla) fecunda en capitanes, una espada antigua y febril. El cainismo se torna heroico y bello:

El numen de estos campos es sanguinario y fiero:
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor,
veréis agigantarse la sombra de un arquero,
la forma de un inmenso centauro flechador.
Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—:

son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

(Por tierras de España)

La pelea y las armas reaparecen en otros textos como emblemas de los nuevos dioses y la nueva humanidad futura de España. En *Proverbios...* XI podemos leer un elogio del lidiador y un exhorto bélico: «la espada punce y hienda/ y el gran martillo aplaste». El Dios de *Proverbios...* XXXIII es un forjador de aceros en cuyas hojas labra las palabras *Imperio* y *Libertad*. La España por venir de *El mañana efímero* es una España cainita («La España del cincel y de la maza/ con esa eterna juventud que se hace/ del pasado macizo de la raza»), un colectivo mesiánico y regenerador, seguro de su virtud como legitimadora de su violencia:

Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora.
España de la rabia y de la idea.

La fiesta prometida

Mairena define al poeta como sigue:

El niño está en el cuarto oscuro
donde la madre lo encerró (...)

No se nos refiere el motivo de la pena aplicada. Tampoco se nos aclara la actitud del padre. Él, acaso, conserva esa ausencia muda y prescindente con que Antonio lo caracteriza. Culpa innominada, la causa del castigo produce un efecto radical para el acto poético: el poeta es un niño a quien su madre impide ir de fiesta. La vida, la fiesta, es para otros, tal vez para un solo delfín. La fiesta es para Abel, ese personaje que Antonio intenta recuperar en su heterónimo Abel Martín, en que sus iniciales (AM) adquieren, por un momento, por unas páginas, la calidad opuesta a la de Caín.

A la fiesta ha ido el otro. No parece casual que la obra poética de Antonio se abra con *El viajero*, poema descriptivo en que se retrata al hermano que marchó joven de la casa y ha vuelto maduro, experto y descreído. Ha cumplido el ciclo heroico clásico (partida-destierro-vuelta al hogar) y exhibe, como prueba de su triunfo en el mundo, un talismán: su escepticismo. Como el hijo favorito de Alvargonzález, él ha podido hacerse a sí mismo en el acto de prescindir del padre, precisamente, por ser el depositario del deseo paterno, de la voluntad de herencia, de la investidura del delfín. En tanto, el poeta, tal vez por un no manifiesto decreto del padre que cumple la madre, ha sido encerrado en el cuarto oscuro de esa casa silenciosa donde sólo se oye el obediente y monótono sonido del reloj.

Y este dolor que añora o desconfía
el temblor de una lágrima reprime,
y un resto de viril hipocresía
en el semblante pálido se imprime.

A la imagen del niño encerrado se contrapone la del niño escapado de su encierro, que logra, fugazmente, hasta que lo repesquen y lo vuelvan a encerrar, participar de una módica diversión, acaso una verbena donde hay un carrusel con caballitos de madera, esos ***beaux chevaux de bois*** verlenianos que también fascinaron a Baroja:

(...) como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena (..)

(*Galerías* LXXVII)

La diversión dura poco. Es un sueño y, al despertar, el caballo de cartón desaparece como espuma de la duermevela (*Parábolas* I).

La fiesta prohibida se convierte en anhelo infinito, que ninguna satisfacción calma. O se reconoce en la infinitud del deseo. De algún modo, el sujeto siempre teme que si busca la satisfacción hallará la decepción. Por esto, la fiesta más bella es ésa a la cual estamos a punto de ir y no llegamos. El beso prometido y no dado, la espera del beso materno en Proust, los muchachos que van al burdel y no pueden entrar porque se han olvidado el dinero (Flaubert: *La educación sentimental*). Antonio es el poeta que mendiga como un pordiosero, en el poema, al lector, seduciendo desde su carencia inaplacable:

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!

(Coplas elegíacas)

La fiesta es promesa, algo que no llega o que ha pasado. Nunca ocurre, no se la puede referir ni evocar.

(...) en las bacanales de la vida
vacías nuestras copas conservamos,
mientras con eco de cristal y espuma
ríen los zumos de la vid dorados.

Aparece el topos machadiano de la alegría queda, aquella que pasa por la puerta del poeta y que éste no advierte. Y también el odio a la alegría por odio a la pena, el no gozar de la satisfacción prometida por temor a la tristeza de la saciedad.

Este amor que quiere ser
acaso pronto será;
pero ¿cuándo ha de volver
lo que acaba de pasar?
Hoy dista mucho de ayer
¡Ayer es nunca jamás!

(Consejos)

(...) soñando... no sé con qué,
con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue.

(*Varia* XCIII)

Ligado al anterior, viene otro topos machadiano: el dolor como «nostalgia de la vida buena». Buena es la vida no vivida, la que integra el paisaje mítico del origen, la experiencia de ese sujeto primordial que desaparece, tachado, en el umbral de la vida, para dejarle paso. Ese haber sido sin ser que produce una nostalgia insaciable es, en definitiva, el inefable sujeto poético. Este otro o ese Nadie que ya veremos cómo se articula.

Sólo se canta lo perdido, sostiene Antonio, extendiendo sobre toda la poesía el carácter de lo elegíaco. Pero no lo perdido en el sentido del tiempo perdido proustiano, el tiempo que se pierde en la historia y que se intenta recuperar por la memoria, sino lo perdido de vivir, aquello que se quedó en la memoria como lo deseado. La poesía de Antonio no es poesía de evento y rememoración, sino de mito, de historia nunca ocurrida. Más aún: la condición del hecho digno de ser poetizado es que no haya ocurrido, que no tenga ningún compromiso con la historia. Tampoco es el consuelo romántico ante la desazón y la fealdad de la vida. La poesía no sustituye el mundo degradado por un mundo sublime, no conforta de los males de la vida, sino que proclama sus carencias como aquello que tiene, precisamente, de poético.

El sujeto del poema, de lo enunciado en él, es un hombre viejo que nunca ha sido joven, que busca en el pasado, como los viejos, pero encuentra en él la constante privación de praxis, propia de la edad senecta, la serena edad en que el mundo es, apenas, motivo de reflexión.

¡Juventud nunca vivida
quién la volviera a soñar!
(Nevermore)

Sin placer y sin fortuna,
pasó como una quimera
mi juventud, la primera...
la sola, no hay más que una (...)
(Coplas mundanas)

A veces, la privación de pasado resulta de un acto de censura: «Mi historia, algunos casos que recordar no quiero» *(Retrato)*. Pero lo más relevante es observar cómo Antonio convierte esta memoria mítica en teoría poética, una teoría de despojamiento, de ascesis del sujeto y de liberación del yo, conforme lo impone la herencia romántico-simbolista.

Es lo que aconseja Mairena a sus discípulos: «Don Nadie (...) Conviene que os habituéis a pensar en él y a imaginarlo. Como ejercicio poético no se me ocurre nada mejor». Lo opuesto al poeta, que se reconoce como Nadie y cuyas identidades, por lo mismo, son todas apócrifas, es el político, el que practica «la fidelidad a la propia máscara», tomando lo apócrifo por auténtico. Es sugestivo recordar que Mairena define a don Juan, el gran seductor histérico, como Don Nadie, lo cual reúne, una vez más, la poesía con la seducción y el despojamiento del sujeto, la desujetación.

Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco.
(Galerías)

Privado de la fiesta de la vida, sometido a la mudez del padre, el poeta se siente descargado del deseo vertebrador. Considera que su vida es falsa, y apócrifa su identidad, por carencia de historia con que rellenarlas. En *Los complementarios* considera a Antonio Machado uno de los poetas apócrifos cuyas «vidas y obras» refiere.

> Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades, Campos de Castilla,* etcétera.

Se atribuye una poesía, igualmente «apócrifa», titulada *Alborada.* Cuando Mairena lo invoca, duplica su apocrifia, ya que es un apócrifo que cita a otro. Bien, pero ¿a quién cita Mairena cuando cita a Antonio Machado? ¿Al Antonio Machado civil o al otro? Al «hombre que siempre va conmigo», que se llama Antonio Machado y que, tal vez, sea el auténtico y no yo, su falsificación. Él, quizás, es mi doble, el que acudió a la fiesta y me la puede contar, para aumentar mi nostalgia de vida no vivida.

Como en el caso anterior, lo apócrifo tiene un aprovechamiento teórico, más allá de su preciso sentido psicológico y biográfico (la biografía del poeta es el resultado de su poesía, desde luego). El mundo es apócrifo (idea tan posmoderna) porque toda construcción lógica parte de supuestos indemostrables. Sólo Dios no es apócrifo, siempre que, siguiendo la etimología de *apócrifo,* no sea oculto, secreto ni inconfesable. Dios es lo único auténtico del mundo, lo único capaz de autentificar todo lo que existe, pues está manifiesto en todo ello, y en nada particular. El panteísmo del ser no salva de la muerte de Dios, que ha sumido, con Zaratustra, al mundo en un estado de falsedad completa, al cual responde la literatura (más posmodernidad, por lo visto) con la parodia como el género más «original».

El placer, pues, no se obtiene de la saciedad, sino del no desear de la muerte en el alma, de estar muerto y saberlo. Se trata de aprender ese *ars moriendi* del que se ocupará Manuel.

> Tras el placer del morir
> está el placer de llegar
> ¡Gran placer!
>
> *(Glosa)*

Este placer es, al tiempo, el placer fantástico de la identidad plena. El ser uno, pero absoluto y perfecto, es decir: ser todo. No hay placer por menos y la poesía sirve para explicitar su proyecto, ya que no para narrar su experiencia.

> ¿O ser lo que nunca he sido:
> uno, sin sombra y sin sueño,
> un solitario que avanza
> sin camino y sin espejo?
>
> (*Proverbios y cantares* XLV).

Finalmente, cabe vincular con este sistema el topos machadiano de la inútil primavera. Verano y primavera, estaciones de la eclosión y plenitud de la naturaleza, están asociadas, normalmente, en Antonio, al campo. El invierno, a la ciudad, a la ciudad lúgubre y gótica, señorial y decadente, de la Castilla venida a menos. Tal vez fue primaveral la infancia no vivida, la de ese sujeto primordial, olvido del ser, que se anhela como

paradigma del deseo saciado. A la imagen de la primavera en Soria corresponde esta fantasía: «el sueño alegre de infantil Arcadia».

La primavera ocurre fuera, en el mundo natural. Dentro del poeta, siempre hay un mortal invierno, incapaz de reciclarse, de regenerarse, como el olmo seco del manido poema. Sólo un milagro podría convertir la vieja ciudad ruinosa o el páramo blancuzco de ceniza en una fiesta primaveral y campestre.

En medio de la mítica ciudad, hay un jardín cerrado, cancelado, para acceder al cual existe una llave que sólo el poeta tiene. A veces, el poeta hace rechinar la llave (la clave) en la vieja cerradura y atraviesa el jardín y alcanza la fuente. Canto, música, ritmo, voz solitaria, la fuente evoca el corro de los niños que recogen viejas coplas populares: historias confusas, penas nítidas, leyendas ingenuas. La fuente es invocada en el poema como «hermana». La poesía es la hermana del poeta, el tú que se convierte en una mujer amable e intocable.

En la fuente infantil y sororal está lo inalcanzable del mundo primigenio. El poeta busca, a través del agua mítica, del hontanar que anima toda su poesía, los objetos mágicos y perdidos que nunca tuvo:

(...) hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...

La lejana mujer

Escasas pero muy significativas son las apariciones expresas de la madre en la poesía de Antonio. Un vago olor a menta y hierbabuena que la madre cultiva en unas macetas, la madre llevando al niño de la mano y transformando la evocación en sueño:

Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva...

(Renacimiento)

Hacia el final, se cumple esta fantasía: quedarse a solas con la madre, Abel eliminado, sin delfines a la vista. Una de las últimas poesías de Antonio es *La muerte del niño herido*, escena en que la madre asiste al hijo que agoniza, viendo alucinado un pájaro amarillo y unas mariposas negras y moradas. El último verso de Antonio es la recuperación del origen, ese espacio que ha permanecido, intacto, en el mundo de la insistencia sin existencia, a la espera de recurrir a él como último refugio ante el exterminio cainita: «Estos días azules y este sol de la infancia». El hijo y la madre, al fin solos y juntos, casi tan viejo el uno como la otra, perseguidos por Caín triunfante, Antonio, al fin, «abelizado», en tanto Macbeth sube a su trono de sangre.

La mujer amada recoge, en distintas proporciones, las calidades de la imagen materna y de la fiesta prohibida: es lejana y desdeñosa, deseable pero indiferente. La separa del poeta una lejanía física (la mujer tras los cristales de una ventana o en lo alto de un mirador), está muerta o es una sombra fantasmal. La distancia, en cualquier caso, se mantiene: es la amada lejana del romanticismo, la dama del amor cortés. Como la vida, es

una promesa que no se cumple, una fiesta a la que el poeta no fue invitado. Como la madre, algo prohibido y santo.

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.

Una variante de esta lejanía de la amada que ha de venir o ya ha partido, es su inversión: la amada cercana pero incorporal, el hada (helada). Lo besa en la frente, se le aparece en sueños, es el tú del poema en que el niño se reúne con su compañera. En el sueño, Antonio es siempre niño y ella un hada. En la vigilia, él es un viejo que nunca fue joven y ella está definitivamente lejos.

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.
La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera,
pero recuerdo y, recordando, digo:
—Sí, yo era niño y tú, mi compañera.

(*Galerías* LXXVII)

Una variante del hada es la monja, observada por el poeta en un tren, pues en ella se reúnen el cuerpo con la maternidad sin sexo: la monja es la madre sin marido, que parirá un hijo sin padre:

Y yo pienso: tú eres buena
porque diste tus amores
a Jesús; porque no quieres
ser madre de pecadores.
Mas tú eres maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.

(El tren)

Galería, poesía

He aquí al poeta en su galería. Un lugar eminente, desde el cual atalayar la vida. Desde aquélla, el poeta contempla la fiesta de «las pobres gentes», a la cual no ha sido invitado. Con el tiempo, en la galería colgarán los apolillados restos de la fiesta: cortinas, trajes, manteles olvidados. Allí labra el poeta «la nueva miel» con los «dolores viejos». La condición para que él salve de la muerte las vidas ajenas, es no participar en ellas, mantenerse distante y no incluido. Estar muerto en vida para asegurar la supervivencia simbólica de la humanidad. Como el cante jondo, síntesis de amor y muerte, de música y muerte, pues se toca en la guitarra, que es un ataúd.

La poesía es, pues, lo indecible de la vida, aquello que se alcanza con la muerte en el alma, sobreviviendo al último deseo. Se vincula con la culpa innominada de vivir, con el pecado original, deuda que no hemos contraído pero que hemos de pagar (cf.

la escena del poeta y el verdugo en *Los complementarios:* el verdugo llega y el poeta se reclama de inocente, su culpa se relaciona con una escena olvidada, censurada, suprimida de su historia).

La poesía es ese tercer mundo que hay entre la vida y el sueño, suerte de duermevela valiosa e impronunciable, que pone orden en el caos del soñar y caos en el orden de la vida: «Entre el vivir y el soñar/ está lo que más importa».

El poeta, fantasma que discurre por ciudades fantasmales, es el sujeto insujetable, que siempre está fuera de lugar, porque, como el marinero que deja el mar para meterse en su jardín y deja el jardín para irse «por esos mares de Dios» (el mar de agua o el símbolo machadiano del mar como el indecible infinito, el innombrable absoluto), así el poeta quiere ser otro que, a su vez, quiere ser otro. El sujeto original es inhallable, se han puesto en su torno las cautelas de la muerte y la santidad, de modo que no sujeta a lo demás. La identidad es una infinita espiral de alteridades y en ellas resuena la voz del poema.

Paisajes de Abel

La poesía de Manuel puede leerse como un vaciado de la poesía de Antonio. Oposición fraternal de complementarios, recuerda, aunque sin fáciles contrapuntos, el par Caín-Abel.

La madre, por ejemplo, es la misma, la evoca el mismo perfume a hierbas domésticas. Pero a Manuel la madre le da un decreto explícito, el que Antonio debe descifrar indirectamente: no me desees, no desees, el supremo saber de la vida es la suspensión del deseo.

— Hijo, para descansar
es necesario dormir,
no pensar,
no sentir,
no soñar...
— Madre, para descansar,
morir.
(Morir, dormir)

A su vez, el padre, que calla ante Antonio, ha dado a Manuel, también, un decreto explícito: la poesía. Así como en Antonio la escena fundante (la caña dulce) se vincula con la madre/abuela, en Manuel, la escena fundante se vincula con el padre. Está en *Nuevo autorretrato* y es un texto, si se quiere, tardío, fácil a las analogías históricas de almanaque (está en el libro *Phoenix,* de 1936, año hispánico de Caín).

Manuel evoca una fotografía de su niñez, junto a su padre, reclinada la cabeza del chico sobre una cajita de música en forma de libro (libro y música: poesía). El decreto paterno es: sé tú poeta (no otro) y cultívate para superar tu animalidad.

Un niño es una fiera... Y yo era niño el día
en que me hicieron la primer fotografía.
Mi padre, que era un clásico, sabía, por Orfeo,
cómo amansa a las fieras la música...

> (...) reconozco que aquella fierecilla domada
> por la música, es toda mi vida retratada.

Poesía relacionada con el padre, padre relacionado con la ley, es decir, con el dominio del instinto feroz. Todo está en su lugar: es el retrato del heredero, del delfín que los inopinados novios fueron a ver al río, donde flotaba como Moisés en su cestilla.

Aparecen en Manuel las figuras de los hermanos: Pierrot, cuya novia es la Luna (la amada lejana e inalcanzable de Antonio) y Arlequín, un buscador de placeres, que no tiene novia, que no está sujeto a determinada mujer por lazos de amor.

Manuel es el poeta en tanto niño regalón, que flota sobre las aguas del mundo con la memoria de la raza mora, que todo lo tuvo y todo lo perdió. Su actitud es abúlica y pasiva («mi voluntad se ha muerto una noche de luna»), de una indolencia dispuesta a recibir besos y gloria. Poetizar es, para él, no actuar, no desear y recordar lo perdido como aquello que se tuvo y se consumió en el goce. Ni ambición, ni amor, ni fe, ni gratitud, ni virtud, ni vicio. Apenas el recuerdo de haber tenido «un vago afán de arte» (vago como incierto y holgazán) y ponerse en acreedor gratuito de los halagos amorosos: poetizar es seducir, pero seducir no para que los demás recuenten mis carencias, sino seducir para llevar a la cama al lector, para penetrarlo con una presencia positiva.

> De mi alta aristocracia dudar jamás se pudo.
> No se ganan, se heredan elegancia y blasón.

La poesía de Manuel es sedentaria, un espacio habitable como una mansión. Una casa cerrada, con una esposa amable y, fuera, el invierno y un Dios que existe y no quiere al hombre. Es «la tranquila poesía del presente» *(El reino interior)*. En tanto, Antonio paga con su trabajo el pan y el lecho, vaga por ciudades ruinosas de callejas tristes y abandonadas, es el plebeyo que debe hacerlo todo. La holganza nobiliaria, la elegancia de raza se la ha llevado el delfín, al otro le queda «el torpe aliño indumentario».

La poesía de Manuel canta lo perdido como la ausencia de la posesión, lo que el poema rescata de la usura del tiempo. Él estuvo en la fiesta y la evoca:

> ¡Oh! las dulces caricias venturosas,
> flores de la pasión, de amor regalo...
> recuerdos de placeres, en mi alma
> como el humo en el aire disipados.
> (...)
> Me amaba y la adoré, fuimos dichosos...
> y, en castigo, tal vez, lo recordamos.
>
> *(¡Ya no!)*

La amada es la amada cercana:

> Ellas fueron piadosas y espléndidas conmigo,
> que les pedí hermosura, nada más, y ternura (...)
> no soy, como fui antes, caballero esforzado
> y en el campo de plumas de Amor, el gran soldado.
>
> *(Prólogo-Epílogo)*

Manuel rebate sobre la mujer la imagen de la madre del delfín, dispuesta a darle lo que él pida y a no cobrárselo. Por eso el amor es presente: tiene presencia y es un regalo.

Es el amor de la Venus doméstica, la buena esposa que duerme y no sueña, el amor-que-está-ahí, al alcance de la mano, de la boca que besa y que dice:

Por eso a ti te adoro,
porque en ti miro
realizados los sueños
de mis pasiones,
porque en tus negros ojos
noche respiro,
porque beso en tus labios
mis ilusiones.

(Mis amores)

Al fondo, Manuel instala, para más animación festiva, toda la abigarrada, suntuosa y *touffue* escenografía modernista. Harenes, orgías, perfumes de hierbabuena y romero, la Castilla del Cid, la corte barroca de los Austrias menores, el Versalles de los Luises, reyes y reinas, cortes de amor, princesas y pajes, elfos y hadas, la Andalucía castiza, la fiesta nacional, trajes de luces en oro y grana, flores de azahar, copas de vino: si hay la nostalgia de una vida no vivida, es la de banderillero. La poesía de Manuel es poesía de día domingo, día de ocio, día de fiesta, día del descanso de Dios, tiempo de reyes moliciosos y holgazanes, qũe ya no empuñan el duro cetro de la ley, sino el blando guante cortesano, reyes rubios de cobardes ojos azules. Tiempo de decadencia jocunda y suntuosa, un fin de raza que celebra las glorias de su estirpe, una solemnidad aristocrática y un tanto populachera (se trata de la aristocracia española, tengámoslo en cuenta) que vale como una apoteosis final, teatral y barroca.

No obstante, la poesía no es actualidad ni parodia del deseo, ni mucho menos, sustituto onanista del objeto codiciado. La poesía es Nirvana, como en Antonio, cesación del deseo y muerte en el alma. Cuando el poeta nada desea, desea escribir y está seguro de poder decirlo todo, menos la palabra que aguarda después de la muerte. O, tal vez, sea la palabra la que desea al poeta, como esa hetaira con la cual se compara. El destino del poeta no es vivir, sino escribir ese libro en que se aprende a estar solo y que no trata de nada (cf *La voz que dice...*)

Ama y olvida
y atrás no mires. Y no creas
que tiene raíces la dicha.
No habrás llegado hasta que todo
lo hayas perdido.

(El camino)

La vida vivida es el camino, no la meta. La poética es un *Ars moriendi*, un arte de morir en vida, extinguiendo el deseo. Manuel y Antonio, en tan alto grado de abstracción, coinciden en sus formulaciones poéticas: la figura del mar como lugar en que el poeta se encuentra al límite de su lenguaje, es la figura de la disolución del sujeto, de la desujetación. Allí ya no sólo no se desea, sino que no se es deseado, no se responde a la demanda de ningún deseo. Es la tregua de Caín y Abel, del segundón y el delfín, porque allí todos somos nadie y el decir nos dice sin oponer nuestros nombres, que hemos perdido.

Blas Matamoro

Milenario lenguaje

Miedo amor corazón: dadme lenguaje
(Félix Grande)

1. La energía

Un esplendor latiendo
Un ritmo incandescente
Un fulgor derramado
en la desaforada plenitud del vacío

La fuente de la vida
La energía   la madre de todas las raíces
Vertiginoso corazón pariendo
desde siempre hasta el fin sin fin

2. Evolución

Algo tenía memoria de la vida

Fuerzas burbujas ritmos solitarios
anhelaban su agrupación
Algo esperaba ciegamente al Tiempo

La materia cantaba sin garganta
llamaba a quién a quién a quién

Fango nupcial bodas de barro

El lento azar y el sideral deseo
se hicieron boca vientre origen
El légamo latió enigmáticamente

La célula nacía infinitesimal

Vida y dulzura esperanza nuestra

3. La mirada

Salió el hombre a la vida
y vio la incertidumbre

(La Tierra miró al hombre
y lo hizo su criatura)

Y el hombre miró al cielo
para encontrar la posibilidad

Y el cielo miró al hombre
y lloró dulcemente

Y el hombre vio la lluvia
ciego, aturdido, solo

4. El tacto

Tiritando
miró la desmesura
y rechazó sus ojos

Tuvo miedo

Aquello lo esperaba
desde antes
y supo que sus manos eran ojos

Unos ojos voraces
y aterrados
a los que nada detendría

5. El silencio

Tocó la piedra: muda
tocó al árbol: mudo
tocó a la hembra: muda
y se tocó a sí mismo mudamente

Una catástrofe de soledad
lo acompañó como una fiera

Y no pudo apropiarse del camino
porque el camino no tenía nombre
y no pudo apropiarse de la hembra
porque la hembra no tenía nombre

Supo que no había nada
(hasta el silencio estaba sin nombrar)

La Tierra no era patria
porque no tenía nombre

El corazón aún no era grito
porque no tenía nombre

6. El lenguaje

Se miraban. Y lo primero
debió ser un aullido.
Luego llegaron las palabras,
las misteriosas nombradoras:
ellas fueron creando el mundo como es.

Se miraban
y el lenguaje les calentaba el pecho como el fuego
y los lavaba como el agua
y los cegaba como el miedo
y los iluminaba como el sol.

Se miraban. Pero no se veían,
el mundo se apagaba lentamente;
lloraban en lo negro. Se tocaban.
Y para no morir dijeron dioses.

Lejos, en su remota patria, las palabras
miraban con piedad el angustiado corazón de los hombre.

Francisca Aguirre

El indiano en la novela realista

I. El mito del indiano

En el último cuarto del siglo XIX y en los primeros lustros del siglo XX, el indiano es un personaje familiar en muchos sectores de la sociedad española. Su figura constituye un modelo a seguir y se convierte en el símbolo vivo de una utopía: que es posible romper una vida miserable y acceder a otra llena de holgura y comodidad. Un cambio que aparece en la óptica del adolescente o del niño que sufre estrechez y miseria en su entorno familiar, como una especie de milagro que corona de modo casi indefectible unos años de duro trabajo fuera de la patria.

Todo un conjunto de cuentos, leyendas y canciones contribuyó a diseñar la figura heroica del indiano, alimentando el sueño y el afán de aventura de unas gentes que sólo a través del «milagro» o de un profundo viraje que la realidad histórica no permitía entrever, podían pensar en salir de su difícil situación a veces rayana en la miseria. Todo este corpus de literatura oral y escrita en cuyo análisis no es posible adentrarnos en la presente ocasión, sirvió en buena medida para poner en pie el mito del indiano, al tiempo que enmascaró y ocultó las escasas posibilidades de promoción social que ofrecía la realidad española, sobre todo para los grupos más necesitados. En fin, unas veces la misma miseria, y otras el balance favorable que presenta la comparación de las oportunidades que se ofrecían a una y otra orilla del Atlántico, fueron factores que alentaron el impresionante trasvase de población que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XIX —y muy especialmente a partir de la crisis de los años ochenta— desde algunas zonas superpobladas de la Península hacia países de otros continentes.

Aunque es difícil precisar el volumen total de salidas durante los últimos lustros del siglo XIX, sí parece que puede fijarse en unas 400.000 personas el saldo migratorio medio para el primer decenio del siglo XX.[1] Es evidente que si esta cifra la descomponemos buscando la parte que en ella corresponde a cada provincia, los números se tornan más significativos y permiten trazar una geografía muy clara de la emigración españo-

[1] *Amando de Miguel se refiere a la imprecisión que para la cuantificación de los emigrantes ofrecen tanto el método directo como el indirecto. El primero debido tanto a las ocultaciones como a los embarcos que se realizaban fuera de la Península; el segundo porque no siempre las cifras censales resultan fiables y enmascaran además, los movimientos de los años intermedios.* Vid. *A. de Miguel, «La emigración española a América a finales del siglo XIX y principios del XX», en* Cuadernos del Norte, *número monográfico dedicado a los indianos. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, n.º 2, pp. 7-16 (s.f.). El autor da cuenta del número de salidas, entradas y saldo migratorio anual desde 1882 hasta 1920.* Vid. *también C. Botella,* El problema de la emigración. *Madrid, Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1888.*

la. No es mi propósito entrar en este tema, pero sí desearía poner de relieve en razón de la fuente utilizada, la alta participación que en la misma cupo a la región cantábrica y a la región asturiana[2]. El hecho atrajo la atención de pensadores de distinta procedencia ideológica, si bien las reflexiones que encontramos al respecto resultan unas veces parciales, otras inexactas y siempre incompletas, consideradas al menos desde nuestra actual perspectiva; no obstante, lograron sensibilizar a ciertos sectores de la opinión pública, especialmente en aquellas regiones que se veían particularmente afectadas por este fenómeno. De los años ochenta data la primera *Estadística de Emigración e Inmigración de España,* de 1881 son los dos únicos informes publicados en el siglo XIX sobre la emigración asturiana, y en 1881 se crea una comisión especial dedicada a estudiar los problemas en torno a la creciente emigración. Parece, pues, que el tema movió a la reflexión en el último cuarto del siglo XIX, y que ésta se centró fundamentalmente en la valoración del fenómeno y en las causas del hecho migratorio.[3] Posteriormente, los historiadores han vuelto sobre este tema deseosos de seguir la trayectoria del emigrante en los países de llegada, de señalar los contactos de todo tipo que mantuvo con la península durante esos años, y de valorar adecuadamente la reinserción en la sociedad española de aquellos que decidían regresar a la patria. De todas formas el tema ha sido escasamente tratado, si bien cuenta con excelentes aproximaciones.[4] Las fuentes de que al respecto dispone el historiador son innumerables; yo por mi parte desearía fijarme solamente en una: la novela realista. Ello marca ya las coordenadas temporales que enmarcan esta aproximación al mundo de los indianos: se trata de las últimas décadas del siglo XIX.

[2] *Es conocida la tradición migratoria de ambas, pero será en la década de los cincuenta —coincidiendo con la crisis de subsistencias de 1854—, cuando aumente considerablemente el volumen de salidas, para dar un nuevo salto en los años ochenta, coincidiendo con la agudización en España de la crisis general que, en Europa, comienza en los setenta.* Vid. *J. Nadal,* La población española (siglos XVI-XIX). *Barcelona, Ariel, 1973, p. 186. Es difícil indicar cifras exactas, por ausencia de datos, en lo que a estas provincias se refiere; señala Canellas que en 1861 el gobierno de la provincia en Asturias expidió 2.484 pasaportes para ultramar. El crecimiento del fenómeno durante los últimos lustros del siglo XIX lo certifican las estadísticas. Recientemente el hecho ha sido valorado en estos términos: «Entre 1883 y 1898 salieron hacia América un total de 63.000 personas con un promedio de 4.500 emigrantes anuales [...] tendríamos pues un total de 90.000 personas, de 1860 a 1900, y unas 110.000 si tenemos en cuenta las salidas desde 1835. La cifra es ciertamente considerable pues supone un 17 % de la población asturiana en 1900».* Vid. *G. Ojeda, J.L. San Miguel, en «La emigración asturiana a América»,* Cuadernos del Norte, op. cit., *p. 70. En lo que respecta a Cantabria, sin descender a datos tan precisos, puede afirmarse que su demografía estuvo también muy condicionada por el fenómeno migratorio.*

[3] *El gobierno lo consideró como algo negativo y la prensa se hizo eco de la sangría que suponían estos trasvases de población, y ello no sólo en razón de su cuantía sino por lo que tenían de selección a la inversa, ya que partían en plena juventud hombres audaces, de gran iniciativa, para regresar en edad madura, cansados de trabajar y deseosos de disfrutar cómodamente de las riquezas obtenidas.* La Correspondencia de España *en 1911, alude precisamente a este hecho;* vid. *D. Pazos y García,* Política social agraria de España. *Madrid, 1920. Por lo demás, conviene advertir que la crítica coetánea más generalizada desenfoca tal vez la cuestión al fijarse fundamentalmente en las causas de carácter local, sin relacionar suficientemente el fenómeno con los cambios generales de la economía europea.*

[4] *Me refiero a los ya citados* Cuadernos del Norte. *Recientemente en Cuba, tengo noticias de que se está trabajando el tema desde la perspectiva isleña, es decir, dando cuenta de la sangría que supuso para Cuba la enorme exportación de capitales. En este sentido* vid. *el artículo de Áurea Matilde Hernández Muñiz,* Los indianos: su incidencia en la economía peninsular y en la política colonial (1868-1898) *(cortesía de la autora, en prensa).*

II. La aparición del tema en la novela

La obra literaria constituye una fuente de inestimable valor en el análisis de cualquier situación histórica, especialmente en lo que se refiere al estudio de las mentalidades y de la vida cotidiana. Ahora bien, en el caso que examinaré —años de la Restauración—, la fuente adquiere una importancia excepcional, ya que al estar determinada por unos principios que apelan al análisis y a la observación de la realidad como instrumentos de la creación literaria, los mundos recreados por los escritores guardan una correspondencia inmediata con los universos reales en que se encuentran inspirados y se convierten en unos archivos peticulares de incuestionable valor para el historiador. En este contexto es por tanto lógico que el tema de la emigración encuentre un fuerte eco en la literatura y en el folclore de la época. Eco que apenas hará referencia a la inmensa muchedumbre que fracasa o que muere a la otra orilla del Atlántico,[5] pero que fija su atención en los hombres que regresan habiendo superado satisfactoriamente la aventura.

Por la procedencia norteña de un considerable número de escritores durante el último cuarto del siglo XIX, por la importancia de la fachada cantábrica en orden a la emigración americana, por la inmensa sangría que suponen estas salidas masivas y, desde luego, por la significación que objetivamente corresponde al capital y a los grupos sociales conectados con América en la transformación que se produce en España a fin de siglo, es lógico que el indiano ocupe un puesto importante en la temática y en la tipología social de la literatura española de este período, y es lógico también que el tema experimente distintos enfoques en función de la propia personalidad del autor y en función de la situación histórica en que aparezca el personaje.

Debido a la magnitud de la fuente literaria y a lo limitada que, por razones obvias, ha de ser nuestra aproximación al tema, he seleccionado cuatro novelistas —Clarín, Palacio Valdés, Pereda y Pérez Galdós—, que juzgo muy significativos tanto por su procedencia regional —los tres primeros son de la fachada cantábrica— como por su propia mentalidad y por los años en que escriben. ¿Por qué mayoría de escritores de la fachada cantábrica? Obviamente porque allí la emigración adquiere un volumen extraordinario que da al hecho una especial relevancia, y lo convierte en un componente de la vida cotidiana que constituye para muchos un camino cargado de esperanza. *La Ilustración Gallega y Asturiana* de 1879, señalaba que en aquellas regiones todo el mundo sabía «sin conocer el tecnicismo económico [...] que aquí hay mucha oferta de brazos y poca demanda; mientras que allá en América sucede todo lo contrario».[6] En realidad, la presión demográfica, el carácter arcaico de la agricultura, los rendimientos

[5] *Es interesante a este respecto la novela de J.F. Marsal,* Hacer la América: biografía de un emigrante. *Barcelona, Ariel, 1972. También el cuento de «Clarín»,* Boroña *expresa la enorme frustración personal, a pesar de la riqueza conseguida, de muchos de los emigrantes a su regreso a la patria.*

[6] *«La emigración en Asturias y en Galicia», en* La Ilustración Gallega y Asturiana, *1879. El estudio de Fuente Martiáñez sobre la despoblación de España (1929), nos proporciona los porcentajes de inmigración para las distintas regiones españolas en el período 1857-1920,* apud *A.M. Bernal, «La llamada crisis finisecular, 1872-1919» en AA.VV.,* Política, economía, legislación y cultura. *I Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara. Madrid, Siglo XXI, 1985, p. 245.*

decrecientes de la misma, la continua fragmentación de las tierras, el deseo de eludir el servicio militar y cómo no, el señuelo de hacer fortuna, fueron acicates poderosos que impelían a la emigración. A ellos se refiere Aramburu, percibiéndolos claramente desde aquel mismo contexto histórico (1899); subraya este autor la importancia del mito indiano en los medios populares, y subraya el tirón que en aquel contexto suponía la carta del pariente lejano «que escribe y manda algún regalillo para los suyos», al tiempo que pregunta por los sobrinos; unos sobrinos por lo demás, que le contemplan diariamente «retratado de señor en un cuadrito de pintada madera puesto debajo de un cuadro de la Virgen»; mito que se acrecienta en estos medios provincianos al tropezarse casi a diario con ese indiano local que «se pavonea por la quintana cubierto con ancho *jipijapa*, vestido de fino, adornado con dorada cadena y botones y anillos que deslumbran, atareado en convertir en humo y cenizas vegueros bien olientes, orgulloso de ver redimidos de la servidumbre de la gleba a los que le dieron el ser [...] ¿Por qué no ir donde él fue?»[7]

La observación de Aramburu, a pesar de requerir toda una serie de matizaciones regionales, resulta válida *grosso modo* para toda la fachada cantábrica, región en la que predomina el minifundio. Recientemente, Bernal ha puesto de manifiesto que fueron «las áreas de minifundio y pequeña propiedad las que se vieron impelidas a la emigración durante la crisis finisecular», mientras «las zonas latifundistas no sólo no se ven afectadas sino que se convierten en zonas de atracción».[8] Es posible, tal vez, que por ser estas regiones —en las que predomina la estructura de propiedad minifundista— centros de gran emigración, la figura del indiano resulte familiar y salte a los mundos de ficción de los novelistas del Norte. Pero el tema no es exclusivo de esta zona; buena prueba de ellos es que Galdós, gran observador de la sociedad española, y especialmente atento a las transformaciones sociales de la época, pondrá también en pie la figura del indiano; recordemos el personaje de Agustín Caballero en *Tormento* (1884), o el de José María Cruz en *La loca de la casa* (1892). Ahora bien, los personajes galdosianos, si bien cronológicamente pertenecen a la misma época que los creados por Clarín, Palacio Valdés o Pereda, tienen un carácter diferente por su extracción social, por su actividad económica o por su procedencia regional. Por otra parte, también Palacio Valdés en su ciclo madrileño y en su última etapa novelesca dará vida a unos indianos que ya no guardan relación con los presentados anteriormente. Retengamos ahora un hecho: antes de los años noventa, salvo en el caso de Agustín Caballero, caso que requiere algunas matizaciones, los indianos literarios son objeto de un tratamiento crítico por parte de los novelistas.[9]

¿Causas? Complejas por supuesto, y no es ocasión de entrar en ellas. Bueno será advertir, sin embargo, que dada la mentalidad pequeñoburguesa de Palacio Valdés o del

[7] *F. de Aramburu y Zuloaga,* Monografía de Asturias. *Oviedo, 1899, pp. 457-458.*

[8] *A. M. Bernal,* op. cit., *p. 246.*

[9] Cfr. *por ejemplo, A. Palacio Valdés,* El idilio de un enfermo *(1884),* El cuarto poder *(1889),* El maestrante *(1893); L. Alas,* La Regenta *(1885), J. M. Pereda,* Don Gonzalo González de la Gonzalera *(1879). A ello se ha referido M. Ruiz de la Peña en «El indiano en la narrativa asturiana», en* Revista de Asturias, *año I, n.º 10, suplemento del diario* Asturias. *Oviedo, 22-VII-1979;* apud *J. Uría, «Los indianos y la instrucción pública en Asturias»,* Cuadernos del Norte, op. cit., *p. 118.*

mismo Clarín, es lógico que estos escritores muestren su animadversión hacia un grupo de personas que no trabajan,[10] hacia un grupo que no encaja en los *mores* de la clase media por la actividad «poco clara» a la que deben a veces su fortuna, hacia un grupo que vive ostentosamente en barrios de nueva creación a los que ellos mismos dan nombre,[11] hacia un grupo que se automargina en las comunidades locales sin emplear su fortuna en beneficio de sus conciudadanos, en cuya elite sin embargo aspira a integrarse. Ahora bien, los indianos de Alas y de Palacio Valdés no participan en obras de carácter cultural, benéfico o filantrópico; los autores omiten toda referencia a este tipo de actividades en sus diversos personajes. ¿Por qué si de hecho sabemos de algunos casos que tomaban parte en ellas? La omisión es querida y buscada por los autores en función de unas motivaciones o de unos objetivos que habría que indagar. ¿Se fijan tal vez los novelistas asturianos en el común de los americanos que regresan y no en las excepciones? El tema es sugestivo, pero no es momento de profundizar en él; detengámonos, en cambio, en un personaje perediano y recordemos los planes de Gonzalo (1879) que explicitan esta utopía de ascenso social que alienta en el indiano:

> Coteruco estará como yo lo dejé, mitad en barbecho mitad de por labrar. Unos cuantos melenos que andan en dos pies por milagro; un cura que les llenará la cabeza de cuentos; un señor que se dará humos de personaje porque tiene cuatro terrones y una casa con portalada; un infanzón con más hambre que vanidad... y pare usted de contar. Si yo me presento [...] Desde luego me harán alcalde, pero yo no querré serlo por ahora; la gente menuda me quitará el sombrero desde media legua; los pudientes me echarán memoriales para que me acerque a ellos; y en cuanto concluya la casa elegiré para esposa a la señorita más fina del valle [...] quizá llegue hasta el Gobierno la noticia de mi valer y de mi importancia... y ¿quién sabe?... marqueses hay por el mundo de tan basta madera como la mía.[12]

Pero en el caso de Pereda, el menosprecio con que está presentado don Gonzalo no es indicio de la mentalidad pequeñoburguesa de los escritores asturianos, sino de la del viejo hidalgo que se rebela ante la posible invasión de sangre plebeya; en este caso los reflejos hidalgos se avivan ante la decadencia de su grupo, y se crispan ante la amenaza de sustitución de prestigios que se advierte en la sociedad. Por ello Pereda convertirá al protagonista de la obra en «el malo» de su novela asignándole un papel en la revolución de Coteruco y condenándole en su pequeño mundo, mientras triunfa Pérez de la Llosía, el personaje que pertenece a las familias «de siempre».[13] Estos resabios de hidalguía son los que explicarían la distinta posición en que se coloca este mismo autor ante otro indiano, Tomás Quincanes, presentado en *La Puchera* (1889) con gran

[10] *La ironía de Palacio Valdés se advierte al referirse a la holgazanería de que hacían gala los americanos.* El cuarto poder, *Madrid, Victoriano Suárez, 1928, p. 54.*

[11] *Recordemos en* La Regenta, *el barrio de la Colonia enfocado por el Magistral en el primer capítulo de la misma: «... allí estaba la* Colonia, *la Vetusta novísima, tirada a cordel, deslumbrante de colores vivos, con reflejos acerados; parecía un pájaro de los bosques de América, o una india brava adornada con plumas y cintas en tonos discordantes. Igualdad geométrica, desigualdad, anarquía cromática. En los tejados todos los colores del iris como en los muros de Ecbátana; galerías de cristales robando a los edificios por todas partes la esbeltez que podía suponérseles; alardes de piedra inoportunos, solidez afectada, lujo vocinglero. La ciudad del sueño de un indiano que va mezclada con la ciudad de un usurero o de un mercader...», porque efectivamente, la Colonia era «el barrio nuevo de americanos y comerciantes del reino», lleno de «palacios y* chalets*»*. La Regenta, *Madrid, Castalia, 1981, pp. 114 y 112.*

[12] *J. M. Pereda,* Don Gonzalo González de la Gonzalera. *Madrid, Victoriano Suárez, 1925, pp. 112-113.*

[13] Ídem.

simpatía. Pereda muestra su complacencia ante un personaje que pertenece por nacimiento a la pequeña nobleza, aunque la miseria de la familia le haya obligado a cruzar el Atlántico en busca de fortuna. Pereda se abre hacia el horizonte europeísta que significa Quincanes; un europeísmo que conviene encuadrar en el contexto de los vientos regeneracionistas que empiezan a soplar en la Península. Por lo demás, Quincanes simboliza el trabajador «bueno» que se ve coronado por el éxito; un trabajador, sin embargo, que a diferencia de José María Cruz —*La loca de la casa,* 1892—, no se cuestiona la sociedad establecida a pesar de aparecer en un momento en el que ya se advierte una fuerte tensión social.

Distinto enfoque recibe el indiano en la novelística galdosiana; Agustín Caballero, en contraste con los indianos asturianos, pertenece a la clase media, ha pasado treinta años al otro lado del Atlántico, «trabajando como se trabaja en América, en un mundo que se forma» y ha regresado a España a los 45 años «por falta de salud y tristeza». Pero Caballero, en contraste con el indiano asturiano, permanece fiel a los *mores* de su clase y mantiene siempre un sentido del propio decoro y de la propia dignidad —muy pequeñoburgués por otra parte—, que don Benito gusta de subrayar. [14] Caballero, consciente de su falta de preparación para insertarse decorosamente en la alta clase madrileña, se margina de los centros mundanos, no tanto por estrategia sino como por el deseo de aprovechar esa independencia económica de que disfruta para convertirse en artista de su propia vida. Los pensamientos del personaje en su viaje de regreso a España resultan bien significativos a este respecto:

> Ahora en la vieja España, pobre y ordenada, encontraré lo que me falta, sabré redondear mi existencia, labrándome una vejez tranquila y feliz...[15]

Por lo demás, Caballero, si bien no mantiene el ritmo de trabajo de su etapa americana, desarrolla cierta actividad económica en el comercio y en la banca,[16] que también viene a diferenciarle de los indianos norteños, mucho más perezosos, apáticos y ostentosos. Don Benito pone en pie a un personaje ingenuo, bondadoso y sincero, aunque también huraño, rudo y de carácter difícil; ahora bien, el escritor canario, a diferencia de los asturianos, no se ensaña con su criatura sino que la disculpa, y trata de explicar los rasgos de su personalidad en función de la dura vida a que se ha visto sometido,[17] valorando además esa actitud discreta que le lleva a colocarse en una postura de digna reserva frente a una sociedad seducida por viejos prestigios y poco sensible a conside-

[14] *El acecho a que se ve sometido Caballero por la sociedad madrileña cobra en la pluma de Galdós una gran fuerza plástica. «Sin duda —increpa la de Bringas al personaje— crees que no gustas y se ríen de ti. ¡Ay bobo, no, no! Todos te respetan y te alaban, yo sé que no eres desagradable, ni mucho menos, gustas, chico; gustas, yo te lo digo [...]», y unas líneas más arriba el narrador dabe fe de las palabras de doña Rosalía: «Familia hubo, entre las relaciones de los Bringas, que le puso con bélico ardor las paralelas de la estrategia social para conquistarle. Pero él, revelando sutil agudeza, más propia del salvaje que del cortesano, resistía tan valerosamente que los sitiadores levantaban el asedio. No hay que decir que todo se le dispensaba por la idea que tenían de su desmedida riqueza y de su noble y elevado carácter. Verdaderamente, si él hubiera querido ceder a tantas asechanzas amables, sus rudezas habrían pasado por donaires y su sequedad por la más cumplida elegancia», B. Pérez Galdós,* Tormento, O. C. IV, *Madrid, Aguilar, 1964, p. 1468.*

[15] Ídem, *p. 1478.*

[16] Ídem, *pp. 1468 y 1478.*

[17] Ídem, *p. 1469.*

rar los principios de educación y trabajo que guían la vida de Caballero como formas de comportamiento que dignifican y ennoblecen.

La misma función de contraste en medio de una sociedad perezosa que continúa más pendiente del pasado que del porvenir, desempeña José María Cruz. Cruz es el hombre de extracción humilde que ha sufrido en su infancia el menosprecio y los malos tratos de una burguesía que, no por maldad sino por frivolidad —parece decir Galdós—, tiene estas pautas de conducta; Cruz marcha a América, se enriquece y vuelve de allá con una mentalidad distinta: tiene iniciativa, tiene sentido de la coyuntura y del riesgo, y no regatea esfuerzo ni entusiasmo para buscar rentabilidad a su dinero y crear riqueza en su entorno. Don Benito enfrenta dos mentalidades: la que encarna en la familia Moncada, en la marquesa o en Huguet cargada de residuos estamentales, carente de sentido económico —en sus manos se agostan la banca y la industria—, que no ve en el dinero más que una fuente de lucro y un indicador de *status* social; y la que encarna en el indiano, figura novelesca que predica la ley del más fuerte frente al personalismo y el favoritismo imperantes en la sociedad española, al tiempo que aboga por el trabajo y la dinamización de la economía:

> Como me he formado en la soledad, sin que nadie me compadeciera, adquiriendo todas las cosas por ruda conquista [...] hállome amasado con la sangre del egoísmo, de aquel egoísmo que echó los cimientos de la riqueza y la civilización [...] la compasión, según yo la he visto, aquí principalmente, desmoraliza a la Humanidad, y le quita el vigor para las grandes luchas con la Naturaleza. De ahí viene, no lo duden, ese sentimentalismo que todo lo agosta; el incumplimiento de las leyes, el perdón de los criminales, la elevación de los tontos, el poder inmenso de la influencia personal, la vagancia, el esperarlo todo de la amistad y las recomendaciones, la falta de puntualidad en el comercio, la insolvencia... Por eso no hay ley ni crédito; por eso no hay trabajo, ni vida, ni nada... Claro, ustedes, habituados ya a esta relajación, hechos a lloriquear por el prójimo, no ven las verdaderas causas del acabamiento de la raza, y todo lo resuelven con limosnas, aumentando cada día el número de mendigos, de vagos y de trapisondistas.[18]

Galdós se identifica en cierto modo con Cruz, el personaje que se niega a integrarse en la sociedad establecida y predica la vía del trabajo y la regeneración frente a la vía revolucionaria; creo que Galdós se sirve de Cruz para señalar los peligros que acechan a la burguesía, incluso a aquélla que se ubica en unas zonas en que su acción resulta más eficaz.[19] En fin, me parece que el personaje es utilizado por don Benito para criticar el *modus operandi* de una sociedad habituada a la limosna, al personalismo, y a la inercia y apatía en el trabajo; Cruz encarna el vitalismo y el biologismo de corte darwinista propio del horizonte cultural de la Europa de finales de siglo. En la novela, el personaje acabará flexibilizando un tanto sus pautas de conducta por el amor de Victoria; conviene insistir, sin embargo, en que el mimetismo social de Cruz no se debe tanto al afán de integrarse en la burguesía catalana a la que pertenece su mujer como

[18] *B. Pérez Galdós,* La loca de la casa, O. C. V. *Madrid, Aguilar, 1967, p. 1625.*

[19] *La obra se supone que transcurre en Santa Madrona, localidad próxima a Barcelona. Pensamos que no es casualidad que don Benito, el gran observador de la sociedad madrileña, se traslade en esta ocasión a Cataluña, precisamente cuando trata de poner en pie a un burgués de corte moderno que denuncia los comportamientos estamentales de la sociedad española. Por lo demás, es evidente que no estoy de acuerdo con la interpretación que hace P. Faus de este personaje.* Vid. *P. Faus Sevilla,* La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós. *Valencia, 1972, pp. 155-156.*

al amor que siente por ésta, la cual por su parte también hará un esfuerzo por asimilar los principios del indiano, volviendo la espalda a una serie de normas de comportamiento propias de su grupo. Galdós —y ahí está, a mi entender, la clave de la simpatía con que está presentado el indiano— propone en esta obra una armonía social que encarna en su personaje frente a la vía del enfrentamiento. Por todo lo cual, Cruz, más que un simple indiano, resulta el arquetipo, en la óptica de don Benito, de esa nueva burguesía que demanda el país. Lo que tal vez convenga preguntarse es la razón por la que el escritor canario encarna este tipo de burgués en el indiano.

Caso distinto es el de Antonio Salabert, indiano puesto en pie por Palacio Valdés y ubicado esta vez fuera de la región asturiana. Salabert es un americano inserto en el mundo madrileño, posee una de las primeras fortunas españolas del momento, ha sido ennoblecido y se encuentra integrado en la clase dirigente de la Restauración. Este indiano que apenas puede encuadrarse sin una serie de matizaciones en la burguesía colonial; que carece de la más elemental ética social o privada; que encarna en el mundo de la ficción la más completa negación de los *mores* de la clase media y el más completo desprecio hacia las clases populares de cuyas filas procede, levanta en don Armando no ya la repulsa y la ironía como ocurre con el indiano asturiano, sino la más dura y cerrada crítica. Antonio Salabert, el indiano que comenzó a enriquecerse en Cuba, es el personaje peor tratado por el novelista de Entralgo. Pero conviene apresurarse a explicar, y ello aclararía tal vez la saña valdesiana, que si bien Salabert inicia su fortuna en América, fortuna que le sirve de base para prosperar en la Península, será por otras vías —contratas, suministros, etc.— por las que logre la acumulación de capital que le orienta hacia las finanzas y la industria y le permite instalarse en la clase dirigente. Desde esta perspectiva, creo que la repulsa hacia su personaje no es tanto por su condición de indiano como por su pertenencia a la gran burguesía de base colonial que con mentalidad moderna se lanza por la vía del desarrollo capitalista. Cabría preguntarse en qué medida, a la altura de 1890, el personaje responde a unos modelos reales presentes en la sociedad madrileña de la Restauración.[20]

Hasta aquí una simple muestra de cómo aparece el tema indiano en la novela del último lustro del siglo XIX. Enfoque muy distinto reciben estos personajes después de la crisis finisecular. Buen ejemplo supone la inflexión que se advierte en la pluma del mismo Palacio Valdés. Los indianos valdesianos tan duramente castigados en sus novelas del siglo XIX tienen un tratamiento distinto en las del siglo XX. Germán Reynoso —*Tristán o el pesimismo,* 1906—, Ángel Sarabia —*Los cármenes de Granada,* 1916— o Antonio Quirós —*Sinfonía pastoral,* 1931— responden sin duda a otra situación histórica.

[20] *Me refiero al protagonista de* La espuma, *novela de Armando Palacio Valdés, publicada en 1890. Es difícil establecer correspondencias entre el personaje de la ficción y los grandes capitalistas de la España canovista. No conviene olvidar sin embargo, que tanto el marqués de Comillas, como el de Valdecilla o el duque de Santoña, grandes capitalistas de la España de la Restauración, tuvieron la base de su fortuna en su experiencia cubana. Una breve referencia a la trayectoria antillana de estos tres personajes encontramos en el citado trabajo de A. M. Hernández Muñiz.*

III. El indiano literario

En efecto, el distinto tratamiento que recibe la figura del indiano en los últimos lustros del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX obedece a muy complejas razones y encuentra una clara manifestación en la acentuación de los aspectos positivos o negativos del personaje según queda a uno u otro lado de la bisagra finisecular. En la biografía literaria de unos y de otros encontramos unos rasgos comunes y otros diferentes. Entre los primeros hay que señalar: la extracción social, la marcha al nuevo continente, la vida de duro trabajo en la etapa americana, el logro de un considerable caudal y el regreso a la Península. Entre los segundos me referiré únicamente a la distinta manera en que se lleva a cabo su reinserción social.

La biografía del indiano que presenta la literatura acerca de la cual me propongo hacer unas breves observaciones, puede ser descompuesta para su análisis en tres partes. La primera hace referencia a las condiciones que motivan su partida y a la situación del emigrante a su llegada al nuevo mundo; es decir, a las causas que determinan su marcha, a la marcha misma y a la acogida y vida de trabajo que realiza en su nuevo destino. La segunda hace referencia a los cambios que comporta la estancia americana en los hombres que triunfan y regresan a la Península; aludiré fundamentalmente a dos: los rasgos de su personalidad y el caudal allegado durante su estancia americana. En la tercera trataré de señalar algunos de los caracteres de su reinserción social, señalando aquellas variantes de los indianos valdesianos que aparecen más allá de la frontera entre un siglo y otro.

a) *El emigrante: de la Península al mundo americano*

Los indianos literarios suelen ser de extracción humilde: hijo de carretero o de jardinero de ilustre familia —José María Cruz, Ángel Sarabia, Gonzalo González de la Gonzalera—,[21] pícaro del hampa —Antonio Salabert, duque de Requena— o lo que es más frecuente, provienen del mundo rural. Éste es el caso de Antonio Quirós:

> En un lugar de Villoria nació y vivió hasta los doce años el opulento capitalista don Antonio Quirós. Sus padres, labradores, cultivaban pocas tierras, y ésas no propias, sino arrendadas al marqués de Camposagrado. El niño era despierto, fuerte, valeroso, y, harto de sufrir las palizas del maestro, manifestó empeño en partir para Cuba, como otros compatriotas. Sus padres, seducidos por la esperanza de verle tornar rico como otros y también por librarse de una boca más en la casa, cedieron a este deseo, y, pidiendo prestado el cortísimo precio del pasaje, le enviaron a Gijón para embarcar. Su madre fue la única persona que le acompañó a despedirle.[22]

[21] *Recordemos alguno de estos casos, por ejemplo, el del don Gonzalo perediano. El narrador se refiere a la niñez del personaje de la siguiente manera: «El chicuelo Colás dijo a su hermana que tenía dos años más que él: de padre, sólo podemos esperar hambres, palizas y miseria; su mala fama ha de perseguirnos en el pueblo y nadie en él ha de abrirnos las puertas con buena voluntad; estamos viviendo como de milagro, y esto no puede durar, hay que tomar un partido y muy pronto. Creo que tú debes irte por los pueblos del valle en busca de un amo a quien servir, mientras yo me voy por el mundo, que es más grande. Alguna vez nos encontraremos... y si no, hasta el día del juicio por la tarde, que a esa hora de fijo hemos de hallarnos». J. M. Pereda,* Don Gonzalo..., ob. cit., *pp. 106-107.*

[22] *A. Palacio Valdés,* Sinfonía pastoral, O. C. I. *Aguilar, Madrid, 1968, p. 1921.*

En general los emigrantes literarios suelen ser, o bien chiquillos físicamente débiles, poco dotados para las faenas agrícolas, o bien muchachos díscolos y problemáticos que en ocasiones son objeto de malos tratos en el seno familiar:

¡Mi infancia! Señora mía, ¿cree usted que es muy grata esa memoria?... ¡Si yo era en esta casa poco menos que un animal doméstico!... Tratábame mi padre con un rigor excesivo. Recuerdo que teníamos un burro [...] Mi padre le trataba con más cariño que a mí...[23]

No faltan, sin embargo, los que perteneciendo a un mundo acomodado deciden partir hacia nuevas tierras. La causa inmediata en estos casos, resulta semejante a los anteriores; se debe, bien a problemas familiares —Germán Reynoso—,[24] bien a reveses de la fortuna —Tomás Quincanes—.[25] La edad de partida que encontramos más veces repetida es la de los doce años, lo que viene a indicar que es la propia familia la que decide la aventura americana. En algunas ocasiones el momento de la marcha parece ser la adolescencia; el chico huye de su hogar a causa de los malos tratos recibidos en él y, tras una serie de intentos por conseguir trabajo en la propia patria, decide partir en busca de mejor suerte; decide partir «para hacer las Américas», según frase muy repetida en la época.

La marcha en sí y las duras condiciones del viaje hieren la sensibilidad de pensadores, economistas y novelistas que crean toda una literatura en torno al tema. La prensa y los intelectuales asturianos —provincia de gran emigración—[26] se mostraron contrarios a ella, señalando que robaba «los mejores brazos», que «destruía la base de nuestra riqueza», y que exponía a los jóvenes a graves peligros de salud. Pero a pesar de todo, las oportunidades de trabajo en el marco local eran tan escasas por aquellas fechas que la gente sentía vivamente la tentación de enviar al hijo con el pariente lejano, instalado ya en un cierto bienestar.

La aventura comienza en el mismo viaje. Pereda, Palacio Valdés, Galdós ofrecen imágenes plásticas de la tragedia del futuro indiano cuando parte de la Península, bien alejadas por cierto de las estampas edulcoradas que ofrece la zarzuela «del que vuelve». Las condiciones del viaje eran duras; a veces la familia o el muchacho no lograban reunir la cantidad necesaria para el pasaje y el chico viajaba como polizón; pero en el mejor de los casos el hacinamiento y la miseria presidían la travesía. Recordemos el caso de Cruz, de Pachín González o de Antonio Quirós:

Los barcos que transportaban en aquella época a los emigrantes eran de vela, unas cáscaras de nuez, sucios, hediondos, donde marchaban hacinados los pobres aldeanitos que enviaban de

[23] *B. Pérez Galdós,* La loca de..., op. cit., *p. 1626.*

[24] *«Don Germán Reynoso era hijo de un agente de Bolsa. Cuando sólo contaba seis o siete años, su padre por virtud de algunas operaciones desgraciadas quedó arruinado [...] Tenía ya catorce años y llevaba dos de carrera con brillantes notas cuando falleció su padre. Su pobre madre...».* Vid. *A. Palacio Valdés,* Tristán o el pesimismo. *Madrid, Victoriano Suárez, 1922, pp. 18-19.*

[25] *J. M. Pereda,* La Puchera. *Madrid, Viuda de Manuel Tello, 1910, p. 128.*

[26] *Un semanario asturiano,* El Heraldo de Occidente *de 1 de octubre de 1897, hace llegar a 200.000 los asturianos residentes en Cuba. La cifra puede, tal vez, estar un poco exagerada. Parece cierto sin embargo, que para el quinquenio 1891-1895, el número de emigrantes asturianos se evaluaba en 22.398, ocupando Asturias con un 8,5 % el cuarto lugar en los índices de emigración provincial de la península; la precedían Canarias, Pontevedra y La Coruña.*

Asturias a Cuba para hacer fortuna. El cincuenta por ciento moría al llegar del *vómito negro*, los que quedaban vivos trabajaban toda su vida sin lograr otra cosa que comer; sólo algunos pocos favorecidos por la suerte conseguían, ya maduros, restituirse a sus pueblos con fortuna. [...] Las infelices madres, desoladas, gritaban desde el muelle con temerosos alaridos diciendo adiós a sus hijos. Éstos, agarrados a la jarcia del barco, con el rostro contraído y los ojos húmedos, las contemplaban estáticos como imágenes del dolor.[27]

Veinte o treinta años suele ser el término medio de estancia al otro lado del Atlántico, donde al llegar, son recibidos por algún pariente o amigo de la familia al cual van encomendados —Reynoso, Sarabia, Quirós—, o en todo caso se integran en alguna colonia de paisanos que les orienta y ayuda a su llegada. Los ejemplos que ofrece la literatura son diversos; pero suele ser una norma bastante general la inserción del emigrante durante la primera época de su nueva vida, en un medio que guarda afinidad con su lugar de origen. Muy frecuente resulta su participación en un comercio, primero como recadero, luego como dependiente y finalmente como dueño, siendo otras veces el trabajo en la agricultura o en la mina el primer destino del adolescente o del niño. En todo caso y siempre, una larga etapa de privación y de trabajo duro preside la vida del futuro indiano; señala el narrador de *Don Gonzalo González de la Gonzalera:*

Sólo diré, en honra del hijo del difundo Bragas, que en veinte años no le dio el sol más que los domingos, ni trató más gente que la que llegaba a su zaquizamí para dejar el óbolo sobre el sucio mostrador, en cambio de la grosera mercancía que iba buscando; que ni por un momento le marchitó tan larga esclavitud las rosas de su imaginación montañesa, ni mella hizo en su espíritu templado en Coteruco al fuego de las iras del borracho de Antón y al frío de todas las desnudeces y amarguras de la miseria; antes al contrario, esponjóse en aquel tugurio sombrío que hubiera sido la tumba de otro mortal de más holgada procedencia que Colás, porque este tugurio era lo primero que éste poseía, y lo poseía en indisputable propiedad; y era propiedad de pingües rendimientos para quien, como él, nada apetecía sino dinero, ni sabía lo que eran necesidades del espíritu.[28]

b) *El patrimonio americano del indiano*

Las condiciones de esta vida plena de dureza y privaciones conforman la personalidad del joven emigrante y dejan tan profunda huella en él, que ni su posterior riqueza ni el giro que experimenta su vida al regresar a la patria serán capaces de borrarla. La lucha por la propia existencia, el afán de sobrevivir, el deseo de enriquecerse, son circunstancias que favorecen su individualismo y falta de solidaridad, y desarrollan su carácter utilitario. José María Cruz, el protagonista de *La loca de la casa* justificará en función de su propio pasado el talante que todos le critican:

Como me he formado en soledad, sin que nadie me compadeciera, adquiriendo todas las cosas por medio de la conquista, brazo a brazo, hállome amasado con la sangre del egoísmo que echó los cimientos de la riqueza y de la civilización.[29]

[27] *A. Palacio Valdés,* Sinfonía pastoral, ídem.

[28] *J. M. Pereda,* Don Gonzalo..., op. cit., *pp. 109-110.* Cfr. *A. Palacio Valdés,* Sinfonía pastoral, op. cit., *cap. I, 3; del mismo autor,* La espuma. *Madrid, Victoriano Suárez, 1922, p. 71.* Vid. *también, B. Pérez Galdós,* Tormento, op. cit., *cap. VIII. Los textos literarios a este respecto podrían multiplicarse.*

[29] *B. Pérez Galdós,* La loca..., op. cit., *p. 1625.*

Un utilitarismo que apela en su descargo al afán de activar la economía; una economía escasamente dinamizada en el caso español, por un conjunto de causas entre las que cabe situar la falta de espíritu burgués y el peso de una mentalidad todavía estamental. En favor del primero y en contra del segundo se pronunciará insistentemente este personaje galdosiano.

También Agustín Caballero será consciente de su rudeza, de su falta de modales refinados y de su ignorancia del código social que constituye la base de «la buena sociedad» madrileña. En un mundo en el que, aun sin llegar a los extremos de la sociedad victoriana, todo está reglamentado, el desconocimiento de las formas sociales entraña una absoluta descalificación. Ahora bien, Caballero, aunque adoptará una actitud de distanciamiento respecto al que debiera ser su medio, echará en cara a la misma sociedad las causas que han determinado su talante:

> Cada hombre —manifiesta Agustín— es hechura de su propia vida. El hombre nace, y la Naturaleza y la vida le hacen. El mismo derecho que tiene esta sociedad para decirme: «¿Por qué no eres igual a mí?», tengo yo para decirle: «¿Por qué no eres como yo?» A mí me han hecho el trabajo, la soledad, la fiebre, la constancia, los descalabros, el miedo y el arrojo, el caballo y el libro mayor [...] ¡Ay! cuando se ha endurecido el carácter, como los huesos; cuando a uno se le ha pintado su historia en la cara, es imposible volver atrás. Yo soy así: la verdad, no tengo maldita la gana de ser de otra manera.[30]

La proclama de Caballero es toda una denuncia del mimetismo social existente; denuncia también de la actitud insegura de una burguesía que traiciona sus principios y no aspira a sustituir sino a integrarse en la vieja sociedad de corte estamental.[31] No es momento de ahondar por este camino. Retengamos sin embargo la rudeza e ignorancia de los usos sociales por parte del indiano, y su propia explicación de la misma.

En fin, la estampa del indiano acaudalado, pero tosco e ignorante, es tópica en la literatura de Palacio Valdés. En muchas ocasiones los personajes provocan con sus actitudes o su comportamiento la burla o la mofa de sus compatriotas. Recordemos a Granate, personaje de *El Maestrante* (1893):

> Como muchos de los indianos, a pesar de ser inmensamente rico, tenía fama de avariento, y no injustificada. Había llegado pocos años hacía de Cuba, donde, cargando primero cajas de azúcar y luego vendiéndolas, se enriqueció. Vino hecho un beduíno, sin noticia alguna de lo que pasaba en el mundo, sin saber saludar, ni proferir correctamente una docena de palabras, ni andar siquiera como los demás hombres [...] Los treinta años que permaneció detrás de un mostrador le habían entumecido las piernas. Marchaba tambaleándose como un beodo. El color subido de sus mejillas era tan característico que en Lancia, donde pocas personas se escapaban sin apodo, lo designaban al poco tiempo de llegar con el de Granate.[32]

Ahora bien, en esta ocasión no es el personaje el que justifica o explica su carácter y su comportamiento, sino el mismo narrador el que trata de presentar ante el lector

[30] *B. Pérez Galdós,* Tormento, op. cit., *p. 1469.*

[31] *El carácter dual de la sociedad española durante los últimos lustros del siglo XIX no es privativo de la Península. Recientemente Arno Mayer ha subrayado de manera brillante la existencia de innumerables elementos de carácter preburgués en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, y ha señalado la persistencia del Antiguo Régimen hasta las guerras mundiales.* Vid. *A. Mayer,* La persistencia del Antiguo Régimen. *Madrid, Alianza, 1984. El autor citado no hace referencia a España, pero es evidente que estos rasgos preburgueses existentes en la Europa decimonónica se acentúan en la Península.*

[32] *A. Palacio Valdés,* El maestrante. *Madrid, Victoriano Suárez, 1923, p. 47.*

los elementos que ayuden a éste a comprender los rasgos divergentes en el comportamiento del indiano, introduciéndole en otro código social. Por lo demás, las obras de Palacio Valdés o de Leopoldo Alas dejan bien clara la imagen que el indiano proyecta en la óptica de sus compatriotas; una imagen sin duda, que oscila entre la envidia y el menosprecio. Envidia porque con inteligencia o sin ella había triunfado en el mundo de los negocios y había conseguido una considerable fortuna;[33] desprecio porque ignoraba y desdeñaba el conjunto de normas y convenciones por las que se regía la vida cotidiana.

Aunque ha sido infravalorado el capital repatriado durante los últimos lustros del siglo XIX, parece que fue considerable si bien resulta difícil de cuantificar.[34] Para el historiador los datos que ofrecen los mundos de ficción no siempre resultan precisos, aunque sí permiten hacer unas valoraciones cuya correspondencia con la realidad habría que verificar. Los indianos que aparecen en *El cuarto poder* instalados en Sarrió, nombre novelesco de Gijón, formando una colonia bastante numerosa, «más de cincuenta», dan la impresión de responder a un nivel económico medio; es decir, adinerados pero no acaudalados. La fortuna de los indianos sarrionenses oscila entre los 30.000 y los 100.000 duros, mientras que el capital de Granate supera los dos millones y medio de pesetas. En otros casos no se especifican cifras, pero se apunta a una «inmensa cuantía»,[35] o se habla de un «enorme capital», como ocurre cuando Palacio Valdés se refiere a Quirós, frase que hay que entender en el contexto del capítulo novelesco como una cifra que sobrepasaría, por lo menos, el millón de pesetas. En todo caso, ahorrar «algunos miles de duros» parece ser el mínimo imprescindible para emprender la aventura del regreso.

El papel que cupo al capital americano en la segunda mitad del siglo en la dinamización de la economía española va siendo conocido, gracias a una serie de estudios de carácter regional que han puesto de manifiesto la diferente incidencia que aquél tuvo en la agricultura y en la industria según las regiones.[36] Sin desconocer la importancia de las remesas americanas en los últimos lustros del siglo XIX, los indianos de esa épo-

[33] *En la España de la Restauración a pesar de que la fortuna no constituye el primer elemento para fijar las jerarquías sociales, por la persistencia de una mentalidad más entrañada en la vieja sociedad estamental que en la moderna sociedad de clases, es sin embargo un poderoso medio para lograr esa fusión de elites a que se ha referido Lequin al tratar de la sociedad europea del siglo XIX. Dentro de este contexto resulta bien explicable pues, la aureola de que goza el indiano entre sus conciudadanos.*

[34] *Se ha calculado en unos 1.000 millones de pesetas el monto de los capitales repatriados entre 1892 y 1902. Erice cree que esta cifra dada por Barthe queda muy por debajo de la real, «por cuanto otros la elevan a un mínimo de 2.000 millones entre finales del siglo XIX y principios del XX».* Vid. *F. Erice Sebares,* La burguesía industrial asturiana. *Oviedo, 1980, p. 118.*

[35] *«Don Frutos Redondo procedente de Matanzas con un cargamento de millones», L. Alas «Clarín»,* La Regenta, op. cit., *p. 242.*

[36] *El capital americano jugó un importante papel en la economía española de los últimos lustros del siglo XIX y principios del XX. Tres fueron fundamentalmente, los canales recorridos por este dinero en su camino de vuelta. Unas veces se trataba de remesas enviadas por el propio emigrante con las que su familia adquiría propiedades; otras, las remesas eran mandadas por un apoderado que, el indiano, al regresar a la península, había dejado al frente de sus posesiones, cuando éstas no habían sido liquidadas previamente, y por fin, podría tratarse de la repatriación de la totalidad del capital por la venta de todos los bienes al volver a la patria. La incidencia de estos capitales americanos fue enorme en algunas regiones españolas. En Asturias sabemos que había comarcas, como la de Llanes, en que las aportaciones indianas constituían la mayor parte de su riqueza.* Vid. *O. Bellmunt y Traver y F. Canella Secades,* Asturias. *Gijón, 1884, 3 t., pp. 269-291.*

ca no se caracterizaron como grandes empresarios —excepciones aparte—, aunque por supuesto, no sería justo olvidar la parte que les cupo, por ejemplo, en el «auge de fin de siglo» asturiano.[37] De cualquier forma cabe señalar dos épocas en cuanto se refiere re al alcance del oro americano repatriado. Hasta fines del XIX aproximadamente, el emigrante que volvía enriquecido compraba fincas rústicas, valores públicos o se dedicaba al préstamo usurario; en general, vivía tranquilamente de sus rentas y a veces dedicaba una parte de las mismas a obras de carácter local que contribuían a su vez a prestigiarle; pero, en todo caso, el dinero americano no parece haber alcanzado todavía el efecto dinamizador que logrará desde comienzos del siglo XX. Por lo general, tras la repatriación masiva que siguió al desastre del 98, el indiano pasó a formar parte de la burguesía activa del país, destinando su capital a crear o levantar empresas que incidieron de manera muy positiva en la economía española del momento.

La literatura se hace eco de esta doble vertiente. El talante pasivo y ostentoso del indiano asturiano o santanderino aparece claro en las páginas de Clarín, de Palacio Valdés o de José María Pereda a la altura de los años ochenta. A propósito de la colonia de Sarrió escribe don Armando:

> La mayor parte de ellos tenía su capital en papel del Estado, cuya renta, cuando se cobra, no origina molestia alguna. Levantábanse temprano por el hábito de madrugar, y andaban toda la mañana por las calles o por el muelle en pandillas de seis u ocho mirando la entrada y salida, la carga y descarga de los barcos. Después de comer se iban al entresuelo del café de La Marina o al de La Amistad, y pasaban tres o cuatro horas jugando o mirando jugar al billar.[38]

Conviene llamar la atención sobre el giro que experimenta la actitud del indiano al volver a la península. Aquél, que durante su estancia americana se ha comportado como dinámico empresario, se convierte a su regreso en un tranquilo rentista. La explicación de este cambio de actitud la encontramos en la misma novela de la época:

> El duro trabajo y la sujeción en que habían vivido mucho años, les hacía tener de la felicidad una idea muy distinta de la nuestra. Para nosotros la dicha consiste en gozar de un placer nuevo cada día, agitarse, viajar, gozar con el cuerpo y el espíritu de la hermosa variedad de las cosas que la Naturaleza nos ofrece. Para ellos, se cifraba única y exclusivamente en no trabajar, pasar un día y otro redimidos de la dura ley impuesta por Dios a Adán después del pecado. Y la verdad es que se cebaban ferozmente en este goce singular.

Ahora bien, en los mundos de ficción, seguramente también en el mundo real, esta forma de vida, que les lleva a la más completa inhibición de los actos de la vida local, motiva la repulsa de sus conciudadanos:

[37] *J. L. García Delgado se ha referido al papel desempeñado por el capital americano en la industrialización asturiana de fines del siglo XIX.* Vid. *«Enfoque regional y "coyuntura histórica": la industrialización asturiana de 1898 a 1917», en* Estudios sobre Historia de España, t. I. Homenaje a Tuñón de Lara. *Universidad Menéndez Pelayo, 1981. F. Erice se refiere a ello y recoge testimonios de la época,* op. cit., *pp. 120-121.* Vid. *también L. G. San Miguel,* De la sociedad aristocrática a la sociedad industrial en la España del siglo XIX. *Madrid, Edicusa, 1973, espec. cap. III.*

[38] *Son numerosos los testimonios reales que atestiguan la veracidad de lo que encontramos en los textos literarios; puede leerse en* Heraldo de Asturias *de La Habana: «Los capitales de América iban para Asturias antes de la pérdida de nuestras últimas colonias, no se metían en empresas industriales ni comerciales, y salvo alguna parte que se empleaba en algún edificio dedicado a la propia vivienda, el resto se invertía en papel del Estado, que daba una renta fija y segura y permitía a sus poseedores entregarse a una vida de perpetua holganza y sin cuidados».* Apud *F. Erice,* op. cit., *pp. 119-120. A. Palacio Valdés,* El cuarto..., op. cit., *pp. 54-55.*

Por la espalda, y aun de frente les llamaban roñosos, aldeanos, burros cargados de dinero. Pero los indianos tenían la piel muy dura y despreciaban tales desahogos.

Este desprecio generalizado que encontramos en *El cuarto poder* llega incluso a cuestionarse la función social tanto de la persona del indiano como de su dinero:

¿Para qué sirven cincuenta vagos tirados todo el día por la calle, abriendo la boca y estirándose como perros? ¡Si destinaran siquiera su dinero a alguna industria útil a la población![39]

¿Era este sentir generalizado? Algunos testimonios literarios recogidos parecen abonar esta opinión, que por supuesto, requeriría la confirmación de otras fuentes.

Pero si, como acabamos de señalar, los indianos de Sarrió, Vetusta o Cantabria se entregan a una vida de ostentación o de ocio, por las mismas fechas dos indianos galdosianos —Caballero y Cruz, que viven en dos grandes ciudades españolas, Madrid y Barcelona— se orientan ya por otros caminos. Caballero mantiene actividades de tipo financiero, de acuerdo con el carácter de la burguesía madrileña, mientras Cruz toma las riendas de la fábrica de los Moncada, movilizando un capital que, en manos nobiliarias amenazaba con estancarse e incluso con desmoronarse. También los indianos valdesianos pertenecientes al siglo XX mantienen otras actitudes económicas. Reynoso, madrileño (1906), dedicará su fortuna no sólo a la adquisición de inmuebles o bienes suntuarios sino también a la compra de tierra y a la modernización de la agricultura. Sarabia, el indiano granadino (1916), se convertirá en un rico comerciante, y Quirós (1931) en uno de los grandes banqueros de la capital. Es importante pues, que anotemos este giro que se observa en los indianos que presenta el mismo escritor, y que responde, a mi entender, al giro que parece seguir el oro americano desde los últimos años del siglo.[40]

c) *La reinserción del indiano en la sociedad española*

Por último quisiera hacer unas breves observaciones acerca del ideal de vida que preside el comportamiento del indiano literario a su regreso a la Península. En el aspecto laboral —ya me he referido a ello— su objetivo es conseguir la tranquilidad y el ocio rentabilizando con seguridad su dinero; socialmente, su afán es lograr la integración en la elite a través de un matrimonio adecuado, y con este fin adoptan paulatinamente aquellos signos de *status* que son unánimemente valorados como requisitos indispensables. Frutos Redondo lo tiene muy claro al llegar a Vetusta:

Venía dispuesto a edificar el mejor *chalet* de Vetusta, a tener los mejores coches de Vetusta, a ser diputado por Vetusta y a casarse con la mujer más guapa de Vetusta.[41]

En realidad el matrimonio constituye una cuestión primordial para estos hombres que regresan a la patria en edad madura y que aspiran a llevar una vida sosegada y

[39] *A. Palacio Valdés,* ídem..

[40] *F. Aramburu se refiere al viraje que experimenta la inversión de los capitales repatriados tras 1898: en vez de destinarse a la compra de tierras, de valores, de propiedad inmobiliaria o a préstamos usurarios se orientarán fundamentalmente hacia la banca o a la industria.* Vid. *F. Aramburu,* op. cit., *p. 465.*

[41] *L. Alas, «Clarín»,* La Regenta, op. cit., *p. 242.*

ordenada en el marco del hogar. No he tenido ocasión de comprobar los censos de población; pero si nos atenemos a las afirmaciones de Olagüe, parece fuera de toda duda que los indianos, «por la misma vida que llevaban, muchas veces alejados de los centros de población, sin contacto con mujeres, llegaban a viejos sin haberse casado, con gran alegría de los sobrinos del tío americano».[42]

Pero al volver a la patria, el afán de crear una familia se potencia con el deseo de aprovechar esta vía para lograr la integración en la elite; un matrimonio que le convierta en el dueño de la propiedad en la que anteriormente fue mísero empleado; y que le permita mirar de igual a igual, incluso por derecho de parentesco —el dinero no es suficiente a veces, en una sociedad preñada de supervivencias estamentales— a la alta clase de su ciudad, se convierte en el deseo más ferviente de todo americano. Un deseo que, ciertamente, había comenzado a tomar forma en el momento mismo de la partida. Recordemos las razones de José María Cruz cuando pide la mano de la hija de los Moncada, distinguida familia a la que sirvió y por la que había sido menospreciado:

> Diré a usted todo lo que siento. En mis sueños de hombre rico, que si el pobre sueña, el rico más, he vislumbrado siempre una como rehabilitación gloriosa y triunfante de aquellas tristezas de mi niñez. Mi ilusión constante, mientras viví en América fue poseer Santa Madrona, ser señor donde fui criado, casi igual a las bestias. Transplantada a Europa, parece que la ilusión revive y florece fortalecida por el caudal que traigo...[43]

Las muestras literarias de este deseo de rehabilitación son numerosas y testimonian el afán generalizado de integración en la vieja elite, convirtiéndose el matrimonio en el necesario complemento del oro acumulado para lograr la tan deseada aceptación social:

> Faltaba a don Santos el complemento obligado de todos los que se enriquecen cargando cajas de azúcar en América; le faltaba contraer matrimonio con una mujer de categoría, joven o vieja, fea o bonita. Ninguno de sus colegas aceptó jamás por esposa a una menestrala, Granate no podía ser menos que ellos. Al contrario, teniendo más dinero que ninguno, lo natural es que les aventajase en anhelos poderosos. Y fue a poner sus ojos [...] en la joven más linda, más rica y más encopetada de la ciudad.[44]

Conviene tener presente que, en muchas ocasiones, este deseo de integración social no pasaba por el matrimonio, sino que aspiraba directamente a conseguir por medio de algún favor prestado al gobierno un título nobiliario. Convertirse en hidalgo, poseer la corona de conde o de marqués, era el sueño de todo indiano. «Los valores de la hidalguía —ha escrito recientemente Pérez Vejo, refiriéndose a Cantabria— tienen especial importancia en el comportamiento del indiano una vez vuelto a su tierra. La acumulación de un pequeño capital le permitirá vivir como un hidalgo, con los cánones de comportamiento que la ideología clásica de la España imperial asignaba a este estamento. La preocupación por estos mitos y por la inclusión de hecho en el estamento nobiliario llevará al indiano montañés a ornar su casa con llamativos y exuberantes escudos de armas en los que se simbolizan las supuestas hazañas de su linaje, y cuando

[42] *I. Olagüe,* La decadencia española. *Madrid, Mayfe, 1950, t. I,* apud *A. Miguel,* op. cit., *p. 16.*
[43] *B. Pérez Galdós,* La loca..., op. cit., *p. 1626.*
[44] *A. Palacio Valdés,* El maestrante, op. cit., *p. 48.*

la fortuna y los méritos adquiridos al servicio de la corona lo permiten intentan conseguir títulos nobiliarios».[45] Éste es el ideal del don Gonzalo de Pereda; de hecho, la realidad del momento ofrecía modelos de carne y hueso a la literatura: el marqués de Manzanedo y duque de Santoña, el marqués de Comillas, el marqués de Álava y tantos y tantos más. Pero en general, el matrimonio era un paso importante aunque no suficiente, ya que previamente debía ir acompañado del dominio de todo un código que en aquel preciso momento constituía un indicador social y colocaba al indiano que lo asimilaba en posición favorable para ser aceptado por las elites establecidas. Sólo a tres elementos de este código me voy a referir: a la casa y los gastos suntuarios, a ritos y manifestaciones religiosas, y a la orientación política.

La casa constituye uno de los centros de interés más significativos cuando se trata de analizar la morfología social de la ciudad, ya que resulta un buen exponente de la posición de sus moradores en aquélla, y al mismo tiempo se convierte en una excelente vía de aproximación a la mentalidad y a la vida cotidiana de la sociedad en sus distintos estratos. El indiano, consciente de este valor significativo, planea en ocasiones desde el mismo instante en que decide su regreso, tener una casa digna de prestigiarle, una casa que le coloque al mismo nivel que las elites locales. Éste será el pensamiento que guíe al don Gonzalo perediano antes de volver a Coteruco:

> Si yo me presento allí, bien portado, con media docena de baúles de cuero inglés y comienzo por hacer una casa con arcos de sillería...[46]

Y éste será también el afán que mueva a todos los indianos a construir lujosas viviendas en los nuevos barrios del ensanche de sus ciudades. En Oviedo, la Colonia —actual calle de Uría— tiene su origen como barrio residencial en las lujosas construcciones indianas.[47]

Evidentemente, la casa es un signo de *status,* un símbolo, y todo en ella adquiere gran importancia con miras a establecer la connotación social de sus habitantes: que sea un hotel o una casa de pisos, que se encuentre en una calle principal o no, que tenga mayor o menor amplitud, que esté atendida por un determinado número de criados, que cuente con un tipo u otro de alumbrado, que posea un mobiliario lujoso..., todo adquiere extraordinario valor, por constituir, cada uno de estos factores, poderosos elementos diferenciadores, válidos para establecer una jerarquización social. Por ello, el indiano que aspira a situarse entre «la espuma» de su ciudad, cuida el ornato y la construcción de su casa. Muy significativo resulta a este respecto, el hotel de los Páez en Oviedo[48] o la casa de Agustín Caballero en Madrid, lujoso principal de la calle Are-

[45] *T. Pérez de Vejo, «Indianos en Cantabria», en* Cuadernos del Norte, op. cit., *p. 21.*

[46] *J. M. Pereda,* Don Gonzalo..., op. cit., *p. 112.*

[47] *De hecho la fuerte actividad constructora que se advierte en Asturias a fines del* XIX *y comienzos del* XX, *se debe, en buena parte, a la gran demanda indiana.* Vid. *C. Álvarez Quintana, «La casa indiana o el "aspecto visual de la historia"», en* Cuadernos del Norte, op. cit., *pp. 130-135. J. A. Pérez González,* El barrio de Uría en Oviedo, *Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias y León. Depto. de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1977.*

[48] *«El hotel de los Páez era el primero de los seis que adornaban la calle principal [...]. El señor Páez creía que la* elegancia sólida *consistía en fabricar muros muy espesos, en desperdiciar los mármoles, y en fin, en trabajos* ciclópios *según su incorrecta expresión...».* Vid. *L. Álas,* La Regenta, op. cit., *pp. 471-472.*

nal, vivienda que por su comodidad y confort «sólo contadas familias de reconocida opulencia podían tenerla semejante en aquellos tiempos matritenses, cuando sobre la vulgaridad del gran villorio empezaba a despuntar la capital moderna».[49]

El segundo aspecto sobre el que desearía hacer algunas brevísimas reflexiones es la religiosidad del indiano. Al referirse Sopeña a la religión mundana de la época de la Restauración, señala dos connotaciones de la misma que creo interesante recordar; por una parte, la consideración de la Iglesia «como institución conservadora», como «elemento decisivo de "defensa social" en la lucha contra el socialismo; terrible enemigo que presenta su amenaza cotidiana». Se refiere también el autor citado a «la fuerza de la costumbre» y al «buen tono» que supone la práctica religiosa.[50] ¿Por qué de buen tono cabe preguntarse? No es ocasión de profundizar en el tema, pero creo que el recuerdo de la relación existente entre la Iglesia y la nobleza en el Antiguo Régimen y el mimetismo social existente hacia esta última pueden ayudar a entender la cuestión. En efecto, durante la segunda mitad del siglo XIX, la aristocracia, cada vez en mayor medida, se siente recelosa ante el temor de ser suplantada por la burguesía, y desarrolla toda una estrategia encaminada a su supervivencia, en la que juega un papel importante la apelación religiosa. La defensa de la fe, no contra los herejes de antaño, sino frente a la creciente secularización, continúa siendo una misión asumida por la aristocracia. De una fe por supuesto, entendida de manera muy particular, que se orienta sobre todo a los aspectos cultuales y queda un tanto alejada del sentido del misterio. Dentro de esta perspectiva es bien comprensible que la burguesía, y en el caso que nos ocupa el indiano, busque, en su deseo de integrarse en la elite, unos planos comunes con aquélla, y encuentre que la adopción de unas prácticas religiosas resulta un aval meritorio para su objetivo. Si a esto añadimos que —en un país socialmente católico—, era la mujer en el marco del hogar la encargada de inculcar en los hijos unas devociones elementales pero sinceras, de las que, sobre todo el varón, se distanciaba posteriormente pero que mantenía asociadas a su niñez y a la imagen materna, tendremos algunos elementos para entender la evolución religiosa del indiano. Un texto de Clarín al comienzo de *La Regenta,* me parece muy expresivo a este respecto:

> Los indianos de la Colonia que en América oyeron muy pocas misas, en Vetusta vuelven, como a una patria, a la piedad de sus mayores: la religión con las formas aprendidas en la infancia es para ellos una de las dulces promesas de aquella España que veían en sueños al otro lado del mar. Además los indianos no quieren nada que no sea de buen tono, que huela a plebeyo, ni siquiera pueda recordar los orígenes humildes de la estirpe; en Vetusta los descreídos no son más que cuatro pillos, que no tienen sobre qué caerse muertos; todas las personas pudientes creen y practican, como se dice ahora. Páez, don Frutos Redondo, los Jacas, Antolínez, los Argumosa, y otros y otros ilustres Américo Vespucios del barrio de la Colonia siguen escrupulosamente en lo que se les alcanza las costumbres distinguidas de los Corujedos, Vegallanas, Membibres, Ozores, Carraspiques y demás familias nobles de la Encimada, que se precian de muy buenos y muy rancios cristianos. Y si no lo hicieran por propio impulso los Páez, los Redondo, etc., etc., sus respectivas esposas, hijas y demás familia del sexo débil obligaríanles a imitar en religión, como en todo, las maneras, ideas y palabras de la envidiada aristocracia.[51]

[49] *B. Pérez Galdós,* Tormento, op. cit., *p. 1513.*

[50] *F. Sopeña,* La religión mundana según Galdós. *Cabildo de Gran Canaria, 1978, p. 8.*

[51] *L. Alas, «Clarín»,* La Regenta, op. cit., *p. 115.*

Y junto a la cercanía a la Iglesia como signo de *status*, la consideración de la misma como institución conservadora. La Iglesia, tras la Desamortización, tratará de acomodarse a la nueva situación haciéndose indispensable a la burguesía,[52] y ésta la utilizará como cobertura en la defensa de su propiedad, acentuando así esa dimensión conservadora del catolicismo durante la época de la Restauración. Los textos literarios que dan fe de esta realidad son múltiples;[53] recordemos tan sólo uno, referible al indiano, que es el tema que nos ocupa, y que resulta bien expresivo de esta justificación que demanda la burguesía:

> Veinticinco años había pasado Páez en Cuba sin oír misa, y el único libro religioso que trajo de América fue el *Evangelio del pueblo* del señor Henao y Muñoz; no porque fuese Páez demócrata. ¡Dios le librase!, sino porque le gustaba mucho el estilo cortado. Creía firmemente que Dios era una invención de los curas; por lo menos en la Isla no había Dios. Algunos años pasó en Vetusta sin modificar estas ideas, aunque guardándose de publicarlas; pero poco a poco entre su hija y el Magistral le fueron convenciendo de que la religión era un freno para el socialismo y una señal infalible de buen tono. Al cabo llegó Páez a ser el más ferviente partidario de la religión de sus mayores.[54]

En fin, parece ser que la inserción social del emigrante rico comporta por parte de éste la adopción de unas prácticas religiosas. Ahora bien, y conviene tomar nota, lo que en un principio puede ser obra de la mera conveniencia, puede llegar a convertirse en un componente espontáneo y sincero de la personalidad del indiano. En otros casos, pensemos en los indianos galdosianos, esta adaptación no aparece señalada; es más, parece que no llega a producirse. ¿Es que en Madrid, lugar de observación para don Benito, estas prácticas no resultaban tan indispensables como en una ciudad provinciana tal como Vetusta?

En lo que respecta a la orientación y actitud políticas del indiano, pocas noticias nos suministra la literatura, sobre todo en lo que atañe a los autores del último cuarto del siglo XIX. Dos ejemplos pueden resultar interesantes sin embargo: el de los indianos de Sarrió y el del catalán José María Cruz. En Sarrió los americanos fieles a su vocación de ocio se marginan por completo de los problemas de la vida local y hacen profesión de apoliticismo. Un apoliticismo que no responde a factores de escepticismo o desengaño, sino a una consideración pragmática de la existencia. No sé en qué medida este apoliticismo puede responder al afán de inhibición política que el propio Palacio Valdés, desengañado de la Restauración, profesa. Pero me inclino a creer que, precisamente en 1889, la posición de don Armando hacia sus indianos tiene un marcado carácter crítico.[55] Distinto talante, aunque comparta la misma inhibición política, se advierte en Cruz, que aspira por la vía del trabajo y la promoción de la riqueza a elevar

[52] *F. García de Cortázar, «La Iglesia española y la nueva sociedad burguesa de la Restauración, 1876-1923», en* Revista de Fomento Social. *Madrid, 1970, n.° 126, p. 170.*

[53] *Recordemos a este respecto el cap. XII de* La espuma *de A. Palacio Valdés.*

[54] *L. Alas, «Clarín»,* La Regenta, op. cit., *p. 472, t. I.*

[55] El cuarto poder, *publicado en 1889;* La espuma *en 1890,* El Maestrante *en 1893, es decir, en unos años en que, a mi entender predomina la actitud crítica, la denuncia de todo tipo por parte del escritor asturiano.* Vid. *G. Gómez-Ferrer,* Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración. *Oviedo, Idea, 1983, espec. caps. III y X.*

el nivel de vida del país. Una veta reformista parece orientar sus pautas de conducta sin que del texto literario, sin embargo, se desprenda ninguna orientación política. Una veta reformista que, por otra parte, era la única salida que tenían ciertos sectores de la burguesía no conformista con el sistema de la Restauración.[56] Creo que éste es uno de los rasgos más definitorios de Cruz, el cual por otra parte, encarna, a mi entender, la utopía del propio autor por aquellas fechas.

Pero los análisis sobre el tema parecen confirmar que, en general, buena parte de esta burguesía indiana en una segunda generación se integrará plenamente en la clase dirigente y adoptará las posturas conservadoras de ésta; no se puede ignorar sin embargo, sobre todo en lo que se refiere a las primeras décadas del siglo XX, que un sector de la misma, tal vez minoritario, canalizó su simpatía hacia grupos más progresistas,[57] si bien este reformismo parece que va cediendo en presencia de la tensión social existente a comienzos del siglo XX. «Los indianos —escribe Uría, y creo que puede ser una buena explicación— ávidos de reconocimiento social, tratarán por todos los medios a su alcance de adoptar una fisonomía concorde con el medio social en el que recientemente han ingresado; tal adaptación no se consigue sino adoptando los patrones ideológicos *dominantes* en las distintas capas burguesas que integran el bloque de poder, y es obvio que dentro de este bloque las posibilidades reformistas cada vez tienen más menguado espacio».[58] La figura de Antonio Quirós, personaje de *Sinfonía pastoral*, creo que puede ser una muestra de lo que venimos señalando.

IV. El valor significativo del tema

La presencia del indiano en la novela realista no obedece, evidentemente, a la capacidad fabuladora de los escritores sino que resulta una muestra expresiva de esa relación arte-sociedad a que se ha referido Hauser.[59] El escritor, al poner en pie unos mundos de ficción, toma nota de algunos de los problemas que su sociedad tiene planteados, les da vida y los sitúa en sus marcos novelísticos. Goldmann se ha referido al doble carácter individual y colectivo que tiene toda obra literaria,[60] y Escarpit subraya la es-

[56] *R. Carr,* España 1808-1936. *Barcelona, Ariel, 1968, p. 440.*

[57] *Es evidente que los indianos durante su estancia americana han tenido ocasión de ponerse en contacto con otras experiencias políticas, económicas y sociales; además muchos de ellos, con motivo del viaje por Estados Unidos o por algunas capitales europeas que, a veces, precede a su regreso a la patria —caso del don Gonzalo perediano, caso del propio hermano de este escritor— han percibido las coordenadas históricas tan distintas a las españolas en que se desarrolla la vida de países punteros en la civilización occidental, y por ello, sin duda, debió moverles a una penetrante reflexión que podría ayudar a explicar, tal vez, estos comportamientos de carácter divergente que se observan en sectores minoritarios de la burguesía de origen colonial.*

[58] *J. Uría, «Los indianos y la instrucción pública en Asturias», en* Cuadernos del Norte, op. cit., *p. 116.*

[59] *A. Hauser,* Sociología del Arte. *Madrid, Guadarrama, 1973, t. I, p. 13.*

[60] *«Un grupo social —escribe este autor— no hubiera podido tomar conciencia o en cualquier caso, lo hubiera hecho con muchas dificultades, de sus propias aspiraciones, sin la intervención de la individualidad creadora pero al mismo tiempo, estas individualidades no hubieran podido nunca elaborar sus obras si no hubieran encontrado aunque sólo en forma tendencial estos elementos y sus nexos con la conciencia colectiva».* Vid. *L. Goldmann, «El estructuralismo genético en sociología de la literatura», en* Literatura y Sociedad *de AA.VV. Barcelona, Martínez Roca, 1971, 2.ª edic., p. 214.*

trecha relación existente entre literatura y sociedad, subrayando la necesidad de profundizar los análisis literarios por esta línea.[61]

El tema generalmente viene dado por la sociedad en que vive el propio autor, pero la manera de enfocarlo o de situarse ante él, es personal y propia de cada novelista. Y cabe preguntarse: ¿en qué aspectos fueron fieles a la realidad histórica las imágenes literarias del indiano? ¿En qué medida no lo fueron y por qué motivo? Las coincidencias existentes entre el ente de ficción y el personaje real de carne y hueso, así como las diferencias o distancia que podremos apreciar entre ambos, son interesantes vías de aproximación a la mentalidad de los distintos sectores de la sociedad española con los que cabe identificar a los novelistas. Ahora bien, también es posible un planteamiento inverso: ¿en qué medida los personajes repatriados propuestos por la novela han tenido por misión, o al menos, de hecho, han podido influir sobre la propia sociedad? Es decir, ¿ha sido el tema indiano utilizado con una función determinada?

a) *Los novelistas ante la emigración y ante el indiano*

Resulta difícil señalar con exactitud la posición de los cuatro autores de que estamos tratando frente al emigrante en general y frente al indiano en particular, porque no disponemos para conocer su opinión al respecto de otro material —salvo en el caso de Galdós— que sus obras literarias. De los cuatro autores señalados, tan sólo uno, Benito Pérez Galdós se muestra abiertamente partidario de la emigración, y ello en función de la actividad creadora que comporta a una y otra orilla del Atlántico. Indudablemente esta actitud de don Benito es la que determina en parte la simpatía con que está presentado el personaje de Agustín Caballero, y los rasgos positivos y social y económicamente modernizadores que se advierten en la figura de José María Cruz. Pero no es sólo en el tratamiento de estos personajes donde encontramos los datos que nos permitan señalar la postura favorable del escritor canario hacia el hecho migratorio, sino la positiva valoración del fenómeno que encontramos en un artículo inédito de don Benito, recogido y publicado por Alberto Ghiraldo en 1923.[62]

Pérez Galdós contextualiza el fenómeno dentro de unas coordenadas internacionales, y subraya la dimensión positiva de las nuevas Europas en el aprovisionamiento y expansión del Viejo Continente, haciendo responsable del cliché negativo que circula a la vigencia de un patriotismo local de estrechos horizontes.[63] La observación del novelista se centra fundamentalmente en las repercusiones de orden económico, señalando que «gran parte de la riqueza y el bienestar» de que gozan las provincias cantábricas, «que son las que dan más contingente a las repúblicas americanas», «se debe al retorno de capitales». Subraya también el novelista, viendo en ello otro motivo de justificación, el vivo afán que mantiene el indiano a lo largo de su aventura americana de regresar a la patria y de establecerse de nuevo en su tierra natal, la cual recibe así

[61] *R. Escarpit,* Sociología de la literatura. *Barcelona, Oikos-tau, 1971, pp. 5-6.*

[62] *B. Pérez Galdós,* Fisonomías sociales, *prólogo de A. Ghiraldo. Madrid, Renacimiento, 1923. Según indica Ghiraldo en el prólogo, los artículos que figuran en el volumen editado fueron escritos entre 1883 y 1893, p. 9.*

[63] Ídem, *p. 40.*

los beneficios de su riqueza mientras él da cumplida satisfacción a sus más íntimas y secretas aspiraciones. Ahora bien, junto a estas motivaciones de orden económico, encontramos otra de carácter social que, en la óptica de Pérez Galdós, adquiere también una consideración positiva: la posibilidad de ascenso social, el salto desde las capas más míseras de la sociedad hasta la cúspide de la misma. Por una parte podemos creer que Galdós vislumbra en este camino el medio de burlar las barreras que una sociedad jerarquizada, con grandes residuos estamentales, ofrece para la promoción de cualquier individuo. Ahora bien, y tomando la cuestión desde otro ángulo ¿no podría ser considerada también esta vía de ascenso como una justificación del sistema? El tema es complejo para despacharlo brevemente; queda por de pronto la cuestión tal y como la plantea el novelista. Recordemos el texto a que estoy aludiendo, referido a la provincia de Santander: «En las clases más pobres, así como entre los señores o infanzones, rara es la familia que no tenga su indiano. Recorred todas las casas viejas y nuevas del país y no hallaréis una en que no se os hable del hermano, del tío o del hijo que está en América. Ha llegado a ser la emigración como una función social, una necesidad doméstica [...] Pero acontece que aquellos que han llegado a los más altos escalones de la fortuna, atesorando riquezas en ese grado que causa vértigos, proceden de la clase más humilde. Los grandes capitalistas del último tercio de siglo han tenido una niñez bien triste.» Por lo demás, el capítulo termina en apoteosis narrando la celebración de la compra de la casona del lugar por el indiano más notable de la villa, el cual manifiesta a lo largo de la comida su antigua vinculación —en posición muy subalterna— con los antiguos propietarios.[64]

Creo que don Benito tiene una visión parcial del problema de la emigración; una visión polarizada en aspectos económico-sociales que deja de lado, sin embargo, los inmensos costes humanos de aquélla. Y ello, tal vez, por una doble razón: su distanciamiento físico de los lugares de emigración y su condición de observador de los grandes problemas de la sociedad española; en este sentido, es evidente que el dinamismo y la iniciativa del emigrante, así como las ventajas que suponían las remesas y la repatriación de sus capitales eran inyecciones de las que estaba muy necesitada la España de la Restauración.

La actitud de los otros tres novelistas es diferente. José María de Pereda pone en pie a indianos de distinta índole. Su actitud se encuentra quizá condicionada por su propia biografía. La admiración que siente hacia su hermano mayor, Juan Agapito, que logran gran fortuna en América y que viaja por Estados Unidos y por Europa antes de regresar a la Península —como el don Gonzalo de la ficción— es inmensa, y parece que su influencia le marcó durante la primera etapa de su vida.[65] Ahora bien, Pereda que ha crecido en una tierra que paga su contribución forzosa a la emigración, sabe los sinsabores que comporta y las tristezas sin fin que acarrea. A poner de manifiesto

[64] *Me estoy refiriendo al artículo «Santander» recogido en la obra citada, pp. 39-49. El texto que recojo corresponde a la p. 44.*

[65] *Juan Agapito Pereda a su regreso de tierras americanas residió algún tiempo en Inglaterra —donde se aficionó a la lectura de los clásicos de este país—. A su regreso a Cantabria participó en algunas actividades industriales, pero centró su tarea fundamentalmente, en la modernización agrícola y ganadera de las tierras que poseía.* Vid. *R. Gullón,* Vida de Pereda. *Madrid, Ed. Nacional, 1944, cap. XI. C. Fernández Cordero,* La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de D. José María de Pereda. *Santander, 1978, p. 50.*

la tragedia del emigrante cuando se va, y no la comedia del que vuelve, dedica un cuento sobrecogedor, *Pachín González* (1896).

En cuanto a Clarín, si bien a la vista de los indianos que aparecen en *La Regenta* no podemos llegar a ninguna conclusión, la actitud que tiene hacia el protagonista de *Boroña* y el tema mismo del cuento, son bien significativos de la sensibilidad de Alas hacia un fenómeno que conocía y que le resultaba familiar. En la obra del autor de *Su único hijo* no predominan las consideraciones económico-sociales que observamos en Galdós, sino el inmenso coste humano y la frustración, en el mejor de los casos, que preside el regreso y la reinserción de los indianos.

La posición de Palacio Valdés es difícil de precisar, pues si bien se advierte en él una clara simpatía por el trabajo que comporta la dura aventura del indiano, no acaba de dejar clara su actitud hacia el hecho migratorio en la parte de su obra que corresponde al siglo XIX. Respecto a los personajes americanos que aparecen en su obra posterior, más adelante haremos algunas precisiones.

b) *La utilización del tema*

Por último quisiera insistir en un hecho al que ya aludí anteriormente: el benévolo tratamiento literario que recibe el indiano tras la crisis finisecular. Conviene partir de una realidad: en España la fusión de elites se ha realizado con éxito en los últimos lustros del siglo XIX, y el americano se ha beneficiado de ella. Desde esta perspectiva, el indiano es un personaje prestigioso en determinados círculos de la alta clase madrileña; un personaje prestigioso también y familiar, por supuesto, en ciertas localidades del norte de la Península. Ahora bien, cabe preguntarse si su figura literaria pudo ayudar a socializar un sistema de convenciones que sirvió en aquel entonces para apoyar el orden social concreto existente en la España de los primeros decenios del siglo XX. Me he referido a la correspondencia entre personaje literario y realidad social en el último cuarto del siglo XIX, apuntando las posibles mediaciones del autor, y subrayando *grosso modo* la existencia de una serie de correlaciones.[66] Pero en lo que se refiere al indiano del siglo XX ¿no cabría decir que la imagen que ofrece la literatura se corresponde con un clisé que podría oportunamente evitar o desviar algunas actitudes críticas frente a la realidad de aquel momento? El tema es complejo y terciar en él requeriría por mi parte un análisis más profundo; en todo caso la interpretación no es insólita, resulta sugestiva, y así ha sido considerada por Pérez Vejo en lo que se refiere al indiano cántabro. Para este autor, el buen indiano literario del primer tercio del siglo XX viene a crear un mito que proporciona una buena apoyatura a la realidad establecida; es «un símbolo romántico y arquetípico en el que esta sociedad se reconoce y a través del cual es capaz de armonizar sus tensiones. El indiano —continúa este autor— desem-

[66] *El valor de la fuente literaria para el historiador, se acrecienta en el caso de la novela del último cuarto del siglo XIX, ya que, por razones obvias, los escritores tienden en buena medida a hacer de sus obras un reflejo de la realidad, buscando que la sociedad se reconozca en ellas. Es evidente que existen mediaciones por parte de los novelistas, y cada autor se centra con preferencia en unos temas y les da enfoque y una solución de acuerdo con su propio emplazamiento social e ideológico. Por otra parte, son muy significativas también una serie de ausencias en la novela de la época; misión del historiador será dar cuenta de las mismas. En nuestro caso cabría preguntarse acerca de las razones por las que no aparece en la novelística la actitud del indiano en su vertiente cultural y benéfica.*

peña como mito una función similar a la del bandido generoso en las sociedades mediterráneas y con parecidas implicaciones sociales».[67]

El personaje aparece, pues, a esta luz convertido en un símbolo capaz de reforzar la propia coherencia del sistema de la Restauración; a la sociedad española del siglo XX, llena de tensiones sociales, se le ofrece un modelo de promoción y de ascenso; la figura del americano acaudalado supone un ejemplo vivo y tangible de la flexibilidad del sistema al poner de manifiesto que la clase dirigente no es un grupo cerrado en sí mismo sino abierto al talento y al trabajo individual. En este sentido la figura de Antonio Quirós en *Sinfonía pastoral* constituye una buena muestra. El personaje es un gran luchador, un gran trabajador; un hombre sencillo que en realidad necesita muy poco para satisfacer sus necesidades personales, y que a pesar de ser uno de los banqueros más respetados de Madrid antepone los principios familiares —el bien y la felicidad de su única hija— a cualquier otra consideración. Muy significativo del talante de Palacio Valdés al crear su personaje es la reflexión que se hace el gran capitalista en su caminar por la Moncloa, al comparar su desgracia familiar, en medio de la riqueza que le rodea, con la felicidad y la alegría que rebosan las caras de la menestralía madrileña con las que comparte su paseo.[68] El pasaje es bien significativo del viraje que se observa en la consideración del indiano entre los siglos XIX y XX. En la base podría estar sin duda el beneficioso papel que han jugado los capitales repatriados después del 98, pero en realidad el fenómeno es más profundo. Se diría que es una rectificación en toda la línea, o al menos una suavización de los reflejos de clase lo que encontramos en este Palacio Valdés, ya viejo, que escribe en 1931. No es sólo la aparición del financiero bueno —indiano en este caso, anverso de la figura del duque de Requena—, sino una anestesia general de reflejos sociales lo que se aprecia en *Sinfonía pastoral.* Cabe preguntarse si este viraje hacia el indiano que encontramos magnificado en esta novela —pero que ya aparece con notas positivas en *Tristán* y en *Los cármenes de Granada*—, obedece a un factor biográfico del escritor: la instalación en un puesto de elite, el envejecimiento, el ahondamiento en ese optimismo franciscano y escéptico a un tiempo a que llega Palacio Valdés a lo largo de un proceso de autoconformación o reflexión, o si, por el contrario, ello obedece a factores de otra índole. Creo, en efecto, que hay otro orden de factores que no puede ser soslayado: me refiero al hecho de que, entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, cambian los reflejos sociales de un amplio sector de la clase media como consecuencia de un complejo de causas entre las que ocupa un lugar primerísimo el miedo a la convulsión social, al desorden. Y así surge la gran cuestión: ¿en qué medida la mentalidad que refleja Palacio Valdés en *Sinfonía pastoral* no es más que fiel trasunto de la nueva mentalidad de las clases medias profesionales-tradicionales que tienden a dar por cancelada su demofilia —el pueblo tira hacia la izquierda— y prestan todo su apoyo a la sociedad establecida y jerárquica, dejando eso sí, un portillo que muestre la flexibilidad y la apertura de la realidad social existente? Ello es lo que explicaría el viraje en la consideración del indiano desde el Palacio Valdés primitivo al Palacio Valdés del siglo XX.[69]

67 *T. Pérez de Vejo,* op. cit., *p. 22.*

68 *A. Palacio Valdés,* Sinfonía pastoral, op. cit., *p. 65.*

69 *Aunque llena de matizaciones y reservas en lo que a la literatura de estos años se refiere, conviene advertir*

Por lo demás, toda una poderosa corriente del folclore español contribuye a mitificar la figura del repatriado. La capacidad de la zarzuela para permeabilizar la sensibilidad popular en este sentido resulta de gran eficacia. En ella encontramos numerosas figuras y pasajes referibles al triunfo del emigrante y a la apoteosis del regreso. Recordemos un texto de *Los gavilanes,* sumamente familiar en amplios sectores de la sociedad española, texto por otra parte, tan expresivo que hace superfluo todo comentario:

> Pensando en ti noche y día,
> aldea de mis amores,
> mi esperanza renacía,
> se aliviaban mis dolores
> [...]
> No importa
> que el mozo fuerte vuelva viejo,
> si alegre
> el corazón salta en mi pecho.
> No importa
> mi lucha por lograr el oro
> si al cabo
> hoy vuelvo rico y poderoso.
> No importa
> lo que tuve que penar,
> lo que importa es que ya vuelvo
> para no marchar jamás.[70]

En fin, el tratamiento del personaje experimenta, como hemos tenido ocasión de ver, un claro viraje entre 1885 y 1935, cuya divisora habría que fijar sin duda en la crisis finisecular. Al otro lado de la misma, su figura, en general, tiene una función de denuncia con respecto a la sociedad establecida: denuncia de su inercia económica, denuncia de su mimetismo social, denuncia de sus pautas de conducta; la forma de hacerlo varía según los autores, y así, mientras Galdós encarna en el personaje la denuncia, los otros novelistas se sirven de él para poner de relieve —a través del narrador— los problemas de la clase media provinciana. Ahora bien, a este lado de la frontera finisecular, el personaje cambia, y se convierte en un hombre digno de toda admiración, ya que pese a su humilde origen ha podido convertirse en una figura de gran relevancia nacional o local, gracias a su esfuerzo, su tenacidad y su amor a la patria. En el fondo: un índice de que, efectivamente, hay un proceso de *modernización* en marcha en la España de los primeros decenios del siglo XX.

Guadalupe Gómez-Ferrer Morant

que esta utilización de la literatura como manifestación de una gran campaña de propaganda social no es insólita. Recordemos la interpretación que el profesor Maravall hace de nuestro teatro barroco considerándolo como instrumento «destinado a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva». Vid. *J. A. Maravall,* Teatro y Literatura en la sociedad barroca. *Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 21-22.* Vid. *también N. Salomon,* Lo villano en el teatro del Siglo de Oro. *Madrid, Castalia, 1985.*

70 *J. Ramos Martín,* Los gavilanes. *Madrid. Unión Musical Española, 1978. Esta zarzuela fue estrenada el 7 de diciembre de 1923 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, situándose la acción en una aldea de Provenza en 1845.*



Murilo Mendes

Murilo Mendes al vaivén de lo uno y lo múltiple*

Perfil de Murilo Mendes

Murilo Monteiro Mendes nació en Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, en 1901. Fueron sus padres Onofre Mendes y Elisa Valentina Monteiro, que falleció cuando Murilo, segundo hijo de la pareja, tenía apenas un año y medio de edad. Su padre se casó nuevamente y a los dos hermanos del primer matrimonio se sumaron cinco más.

En Juiz de Fora cursó Murilo la escuela primaria, y la secundaria, a los saltos, en varios colegios de esa misma ciudad. Su inestabilidad como adolescente fue proverbial. En 1917 lo encontramos en Niterói, comienza a escribir y resuelve, una vez más, abandonar sus estudios. Su padre, preocupado por la inconstancia que demostraba como alumno, trata de orientarlo hacia alguna profesión. Como trabajador, Murilo Mendes no da pruebas de mayor perseverancia: fue telegrafista, empleado de farmacia, bibliotecario, oficinista y profesor de francés en un colegio de Palmira. De este último empleo se marchó también, después de una violenta discusión con un cura, docente como él, a quien acusó de intentar seducir a su novia. El clérigo, a su vez, denunció a Murilo como difusor clandestino, ante el alumnado, de las ideas de Rousseau.

Más tarde, su hermano mayor le consigue un empleo en Río de Janeiro. Entre 1922 y 1928 se desempeña como funcionario en el Banco Mercantil de la entonces capital del país. Entra en contacto con Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Raúl Bopp y otros portavoces del Movimiento Modernista. Al pintor Ismael Nery y a Jorge de Lima debe su redescubrimiento del catolicismo, así como también a los monjes de São Bento, con quienes mantuvo una larga convivencia. Entre 1929 y 1932 no se le conoce actividad regular alguna. Vive en pensiones donde organiza largas sesiones nocturnas consagradas a Mozart y Bach y a las que invita a todos sus amigos. Por esa época escribió varios artículos de divulgación musical a los que, en conjunto, tituló «Formación de Discoteca». Aníbal Machado, su primo, se interesa por él y le ofrece trabajo en su escribanía. Allí lo encontraremos hasta 1936. En 1938 ya es autor de tres libros publicados: *Poemas* (1930), *Tempo e Eternidade* (1935) y *A poesia en Pânico* (1938). En 1940 conoce a María de Saudade Cortesão, con quien se casa siete años después.

* *Capítulo VI del libro* Los poderes del poeta. Poesía y Sociedad en el Brasil del Siglo XX. *(Véanse los capítulos I al V en los núms. 458, 459, 461, 462 y 463 de* Cuadernos Hispanoamericanos).

Enemigo declarado del fascismo, no vaciló, al estallar la Segunda Guerra Mundial, en redactar un telegrama, dirigido a Hitler, en el que le decía: *En nombre de Wolfgang Amadeus Mozart protesto contra ocupación Salzburg.* Colaboró en periódicos republicanos españoles y en diarios portugueses opuestos a la dictadura salazarista. En septiembre de 1952 viajó a Europa por primera vez. Entre 1953 y 1955 estuvo en Bélgica y Holanda como *chargé de conférences,* en universidades de esos dos países. Antes de emprender este segundo viaje al Viejo Mundo, volvió a Minas Gerais. Fruto de ese reencuentro con su tierra es *Contemplação de Ouro Preto,* publicado en 1954. De regreso a Europa, descubrió más íntimamente a Italia y España. El testimonio de esta experiencia fue recogido en los libros *Siciliana* y *Tempo Espanhol,* ambos de 1959.

Finalmente, contratado por el Departamento Cultural del Itamaratí (Servicio de Relaciones Exteriores del Brasil), el poeta se instaló en Italia en 1957, como profesor de Estudios Brasileños de la Universidad de Roma. Europa no tardó en reconocer sus méritos artísticos. Giuseppe Ungaretti tradujo algunos de sus textos al italiano, y Dámaso Alonso al español. Destacado como crítico de arte, Murilo Mendes fue amigo de Miró y Chagall, y entre los escritores que lo frecuentaron figuran Albert Camus, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Michaux, Cocteau y Breton.

En 1970 apareció su último libro, *Convergência,* y en 1972, a los 71 años de edad, recibió el *Premio Internacional de Poesía Etna-Taormina,* adjudicado por primera vez a un poeta brasileño.

Murilo Mendes falleció en Lisboa, en 1975.

*

Nadie más occidental, entre los poetas del Brasil contemporáneo, que el denso Murilo Mendes. En el dilatado territorio de su obra se cruzan como caminos las sentencias de Anaxágoras, los fragmentos luminosos de Heráclito, la fraternal palabra de Cristo, la vehemencia de Agustín, la ejemplar lucidez de Hegel.

Sin embargo, quien trate de ubicar las voces de estos grandes en la poesía de Murilo Mendes en vano habrá de buscarlas en la prolija formulación de una cita. En ella, la presencia de la tradición occidental toma la forma de las raíces: subyace y alimenta, sustenta sin exponerse. Se trata de un patrimonio de valores que ha encontrado en este autor brasileño a uno de sus más fecundos interlocutores modernos. De hecho, la producción de Murilo Mendes se despliega en absoluta consonancia con el núcleo de la problemática grecolatina y judeocristiana que sirve de suelo al cuerpo de ideas primordiales que definen nuestra civilización. Esta consonancia, empero, dista mucho de ser mera sujeción formal a un universo de cuestiones paradigmáticas. Va más allá: es convivencia crítica, polémica, inteligente. Todo ello en una atmósfera expresiva intensamente lírica, singularísima en su organización léxica y sintáctica, dotada de un vigor elocutivo que conjuga esas dos fuerzas usualmente tan poco emparentadas: la emoción y la hondura conceptual.

En Murilo Mendes, ello es así desde siempre. El primero de sus libros, *Poemas,* data del año 1930. Inútilmente lo recorrerá quien pretenda encontrar en él los lugares comu-

nes que dan forma a lo ya perimido de la escuela modernista brasileña. A tal punto ha mantenido su frescura el aire que circula en esos versos, que un crítico habitualmente comedido como Wilson Martins no ha vacilado en asegurar que méritos como los de *Poemas* no han vuelto a encontrarse en los textos ulteriores de Murilo Mendes [1].

Sin desmedro de aquel libro primerizo, cabe reconocer que el veredicto de Martins es una desmesura. Y es una desmesura porque se alza de espaldas al cuerpo total, unitario y armónico, que forman los *Poemas* con el resto de la obra de este escritor.

Más cerca de la verdad anda Laís Correa de Araújo cuando señala, aludiendo a esos trabajos del año 30, que en ellos «puede reconocerse ya un microcosmos del universo lingüístico del poeta que en su obra posterior vendría a ensancharse, a través de la abertura de la expresión, en la que se permitiría todas las libertades del ritmo amplio, la desarticulación del vocabulario, la transgresión de las normas sintácticas, en suma, un proceso de dicción que rápidamente destacaría, por su carácter individualizador o incluso insólito, en el cuadro de la poesía brasileña» [2].

Poemas constituye, entonces, el primer paso de una larga marcha [3], y es al sentido de esa travesía completa adonde apunta la intención de este ensayo. Sobra decir, por otro lado, que ese deseo no se nutre en la esperanza desmedida de agotar en unas pocas carillas la posible significación de toda una obra. Quiere, tan sólo —y eso me basta como estímulo—, trazar el contorno de algunos de sus rasgos distintivos.

El francotirador

«He sido toda mi vida un francotirador. Trato de obedecer a una especie de lógica interna, de unidad a pesar de los contrastes, dilaceraciones y cambios; y siempre evité programas y manifiestos» [4]. Así se define Murilo Mendes; y se define bien, es decir, con razón y medularmente.

Ni siquiera en los comienzos aparece este creador adscrito a nada que no sea él mismo. Es un metabolizador de influencias, no un epígono. Tampoco lo mejor del modernismo —el humor, su espíritu intencionalmente telúrico— son en su palabra recursos exclusivos. Siempre que Murilo Mendes se pronuncia es posible reconocer la voz de un hombre, no la estética de una escuela. Generalmente es así en el caso de los grandes escritores. Lo infrecuente es que lo sea desde un comienzo, como ocurre con Murilo Mendes. Y en ello juega un papel decisivo la proverbial, nunca del todo bien comprendida, paciencia rilkeana. Mendes no publica su primer libro a los 19 años, sino a los 29. Nos entrega un texto consumado, no el fruto enardecido de un impulso. Es la ofrenda de un hombre que ya sabe pensar en lo que siente; de un hombre que reconociéndose

[1] *«Contradições de um Poeta» por Wilson Martins, Suplemento Literario de* O Estado de São Paulo, *13 de febrero de 1960, pág. 3, São Paulo, Brasil.*

[2] Murilo Mendes *de Laís Correa de Araújo. Ed. Vozes, pág. 24, Río de Janeiro, Brasil, 1972.*

[3] *En el curso de este ensayo se mencionan los títulos fundamentales que integran la obra poética de este autor publicada durante su vida. Murilo Mendes falleció en Lisboa en 1975, dejando inédita una producción considerable en la que figuran, incluso, algunos poemas en italiano.*

[4] *Carta de Murilo Mendes a Laís Correa de Araújo, incluida en el citado libro de esa escritora, pág. 21.*

igual a todos, no se confunde nunca con nadie ni necesita adscribirse a ninguna borrosa mayoría para saber quién es él.

Los temas y los tonos: de 1930 a 1950

Mario de Andrade saludó el *debut* literario de Murilo Mendes con estas palabras: «Históricamente, *Poemas* es el libro más importante del año»[5]. La osadía del juicio resulta evidente si se tiene en cuenta que los libros de 1930 eran nada menos que *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, y *Pássaro Cego*, de Augusto Federico Schmidt. De modo que el texto de Murilo Mendes no se recortaba como una solitaria irrupción de talento contra un fondo de homogénea inexpresividad. Todo lo contrario. Sin embargo, *Poemas* resulta «históricamente» incomparable. ¿Por qué?

El valor primordial que Mario de Andrade reconoce al surrealismo es el de haber logrado especificar la esencia de la poesía. «La poesía disuelve las nociones más conscientes trasladándolas así a un plano vago, más general, de una complejidad más humana». Es decir que, modernamente planteada, dicha esencia resalta cuando la percepción accede a la verdad entendida como complejo irreductible al principio de no contracción. Cuando logra, en otras palabras, reimplantar, en el plano del lenguaje estético, la vigencia de criterios no reñidos con el sentido ambiguo que reviste siempre lo real para el entendimiento más afinado. Con ello vuelve a palparse la endeblez de las fronteras trazadas entre lo consciente y lo inconsciente, y a disolverse, en la expresión escrita, ese exceso de artificiosa lucidez que distingue a la producción nacida de espaldas al polifacetismo del Yo y a las fuerzas no siempre previsibles de lo irracional e instintivo.

Como tantos otros pero antes que ninguno de ellos, Mario de Andrade supo reconocer el aprovechamiento de la propuesta surrealista por parte de Murilo Mendes. Una nueva orientación alcanzaba con él plena transparencia en la poesía brasileña. ¿Qué la distinguía? El trastocamiento verbal de todos los planos, «la negación —como escribe el narrador de *Macunaíma*— de la inteligencia seccionada en facultades diversas, la anulación de las perspectivas psíquicas». Es un orden —*cosmos*— lo que estalla en *Poemas* y a partir de *Poemas*, y ese orden no es otro que el sustentado por las premisas del positivismo filosófico y cientificista, dueño indiscutido de la cultura brasileña desde hacía cincuenta años y al que ya satirizara en su momento el incisivo Machado de Assis.

Al entrelazar los planos de lo visible y lo invisible, entroncado en un mismo verso lo abstracto y lo concreto, lo rigurosamente conceptual con lo desenfrenadamente imaginativo, Murilo Mendes dislocaba el horizonte laboral de la poesía hacia zonas temáticas y técnicas donde lo indiscernible en sentido lógico y lo líricamente inclasificable, adquirían un valor afirmativo del que hasta entonces se había carecido en el Brasil. ¿Qué lo hizo posible? Pienso que Murilo Mendes supo, especialmente en los años 30 y 40, interpretar el carácter todavía indiscernible —híbrido en consecuencia y aún no catalogable, que en un sentido racional estricto presentaba la nueva realidad vivida por su

[5] La poesía en 1930 *por Mario de Andrade en* Selección de Cartas, Cuentos y Ensayos *de ese autor, traducidos por mí al español para la Biblioteca Ayacucho de Caracas, Venezuela.*

país, especialmente por las capas medias y los sectores oligárquico-liberales de extracción burguesa.

Murilo Mendes nos habla de una subjetividad que ya no se reconoce ni discrimina por oposición al mundo objetivo, sino que se encuentra enmarañada con él, confundida. Así, normalidad y alucinación, lo supuestamente falso y lo aparentemente verdadero, se interpenetran, comulgan y se confunden. Hay un Yo ético que acusa los dolorosos desgarramientos de la transformación de sus convicciones; hay un Yo psicológico que no puede ocultarse el oscurecimiento y la disolución de sus patrones de identidad vigentes hasta entonces; hay un Yo religioso que es incapaz de salvarse si no es buscando la redención donde convencionalmente se la pierde. Hay una sensibilidad, en suma —una ideología—, que al ver afectada su coherencia lógica descubre, desconcertada, que ha ganado actualidad histórica. Ella es el gran protagonista de la poesía producida por Murilo Mendes hasta los años 50.

Esa nueva realidad cultural enmarca en el Brasil la etapa central del tránsito de la sociedad latifundiaria a la urbana, es decir, de la estructura rural a la ciudadana. Se trata de una crisis de desarrollo de la que Murilo Mendes reflejará, con sus temas y tonos, los desajustes, las fisuras producidas en un temperamento nacional —si así puedo llamarlo—, hondamente afectado por la transformación y los desequilibrios promovidos por la implantación de la era industrial.

«Según lo que nos parece aún más importante —escribe Florestán Fernandes, refiriéndose al Brasil de los años 30 y 40— la industrialización adquiere, desde el comienzo, el carácter de un proceso socioeconómico culturalmente vinculado a la asimilación de técnicas, instituciones y valores sociales importados de Europa o, en menor escala, de los Estados Unidos. (...) Sin embargo, las condiciones económicas y socioculturales internas no contenían elementos que posibilitasen el transplante literal de las técnicas, instituciones y valores pertinentes a los modelos ideales de organización y de explotación económica de la empresa industrial. Ellos fueron reproducidos pero en la escala que lo permitía la situación histórico-social brasileña. O sea, pasando por procesos de reinterpretación y de reintegración cultural que acarrearon, en regla, pérdida de eficacia instrumental de las técnicas, empobrecimiento del poder organizativo y dinámico de las instituciones, y reducción, en superficie y profundidad, de los influjos morales de los valores en el comportamiento humano, en los diferentes niveles de la empresa industrial. (...) El transplante de la misma está asociado a efectos de la secularización de la cultura y de la racionalización de los modos de concebir el mundo, y la gran revolución brasileña, que está detrás de ambos procesos, se viene arrastrando lenta y discontinuamente, a través de la desarticulación de la sociedad patrimonial y de la formación de la sociedad de clases. En consecuencia, los intereses y valores del nuevo orden social, no siempre se impusieron claramente, inclusive entre los líderes de los sectores dominantes, y muchas veces, aún en el presente, son toscamente conciliados con intereses y valores del orden social desaparecido o en colapso. (...) El hombre brasileño entró en la era de la máquina al mismo tiempo en que ésta fue descubierta, sin participar intelectualmente de los procesos que hicieron posibles su invención y utilización. En otras palabras, el hombre brasileño participa de la civilización mecánica en la que podrá designarse como *área de los efectos reflejos de la mecanización.* Si en Inglaterra, en Francia, en Alemania, y en los Estados Unidos, la máquina provocó desajustes relacio-

nados con el ritmo de cambio de la naturaleza humana, en un país como el Brasil ella debía asociarse a desajustes aún más graves. La razón de ello está en la forma abrupta en que fue introducida la máquina y en la falta de experiencia socializadora previa. El hombre tuvo poco tiempo para acomodarse a las situaciones nuevas, pasando del carro tirado por bueyes y del farol a gas, al automóvil y a la electricidad —sin hablar de la energía atómica— en un abrir y cerrar de ojos. El análisis sociológico de hechos de esta especie demuestra que técnicas, instituciones y valores sociales fueron importados y explotados prácticamente en escala colectiva antes de que el hombre adquiriera nociones definidas sobre el significado y utilidad de las mismas. Pero no ocurrió eso apenas. A veces, las transferencias se consumaron incluso antes de que hubiéramos tenido posibilidades concretas de redefinición psicosocial de los elementos importados. Eso ocurrió, especialmente, con técnicas, instituciones y valores cuya comprensión requiere cierto proceso previo en la esfera del pensamiento secularizado y racional. La asimilación de invenciones culturales recientes se procesó, por lo tanto, a un ritmo acentuadamente más acelerado que el del desarrollo del horizonte intelectual del hombre brasileño» [6].

Hija, en sentido histórico amplio, del impacto provocado por tan radicales alteraciones, la poesía de Murilo Mendes será, desde un comienzo y durante mucho tiempo, la de un *yo-todos-los-yo*, para decirlo a la manera de Pessoa, que ya no logra discernir la correspondencia entre sus muchas partes. Resultado de profundos trastocamientos sociales, será, a la vez, expresión de la marcada ascendencia de los mismos en la sensibilidad brasileña. De allí la certera caracterización de Mario de Andrade: *Poemas* fue, en 1930, el libro del año que revistió mayor importancia histórica. Y los títulos que lo siguieron, en forma más o menos inmediata, no hicieron otra cosa que reafirmar ese destaque: *O Visionário* (1933), *Tempo e Eternidade* (1935), *A Poesia em Pânico* (1938), *As Metamorfoses* (1941), *Mundo Enigma* (1942), *Poesia Liberdade* (1947). En todos ellos encontramos el lenguaje de la lírica al servicio de una voluntad exploratoria de la espiritualidad, entendida como universo de la conciencia, y configurando lo que José Guilherme Merquior llamaría una «poética del Ego» [7] pero en el sentido —si se me tolera el tecnicismo heideggeriano— de una «analítica» de la subjetividad empeñada en atestiguar la disolución irremediable del Yo romántico.

Los opuestos aparentemente inconciliables, los binomios que se quieren imposibles, los polos eternos que eternamente se buscan, la sed de una síntesis siempre reticente y siempre imprescindible, tal es el escenario donde una y otra vez se cumple la obra de Murilo Mendes hasta bien entrada la década del 50.

¿Y los protagonistas? Los protagonistas son, ya desde el año 30, lo abstracto y lo concreto, la lucidez y el delirio, lo visible y lo invisible, el polifacetismo del Yo, la unidad del Nosotros.

Soy la lucha entre un hombre acabado
y otro hombre que camina por el aire.

(A Luta)

[6] Mudanças Sociais no Brasil *de Florestan Fernandes, Ed. Difusão Europeia do Livro, págs. 66 a 76, São Paulo, Brasil, 1974.*

[7] *«A Beira do Antiuniverso Debruçado ou Introdução Livre à Poesia de Murilo Mendes» por José Guilherme Merquior, en* Murilo Mendes. Antología Poética, *pág. 17, Ed. Fontana, Río de Janeiro, Brasil, 1976.*

De este lado está mi cuerpo
está el sueño
está mi novia en la ventana
están las calles que estallan en luces y movimientos
está mi amor tan lento
está mi mundo golpeando en mi memoria
está el camino al trabajo.
Del otro lado están otras vidas viviendo de mi vida
hay pensamientos serios esperándome en la sala de visitas
está mi novia definitiva esperándome con flores en la mano
están la muerte, las columnas y el desorden.

(Os Dois Lados)[8]

La poesía, para Murilo Mendes, tiene un carácter cosmogónico. Lo que en ella se juega es el ritmo, la palpitación de un Todo del que el hombre es expresión y no excepción.

Claro que este Todo no recibirá del escritor la configuración de un cosmos apacible. Lo distintivo del orbe muriliano será el *pólemos*, la lucha incesante que tanto enalteció Heráclito de Efeso, el vértigo combativo entre lo que recíprocamente se excluye y recíprocamente se necesita. Es un orden barroco y no un orden clásico, el de Murilo Mendes. Pero no lo es sólo por pura opción estética. No se trata de una elección desarraigada de las imposiciones dictadas por la historia. Es, por el contrario, una respuesta, y una respuesta a su tiempo; un tiempo de resquebrajamientos, de áridos contrastes, de inquietantes claroscuros, de dolorosas ambivalencias. Convergen el populismo y el fascismo, lo tradicional y lo novedoso, la lucidez crítica y el vértigo de la locura totalitaria. Murilo Mendes escribe como un poeta del siglo XX, consciente de que sus circunstancias son las de una centuria donde la inocencia y el crimen caminan tomados de la mano y en la que el hombre ya no sabe cómo designar el paisaje que contempla cuando mira. La suya es, por lo demás, una postura consecuente con el legado que nos hicieron Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Heredero pródigo de sus maestros franceses, Murilo Mendes se apartará resueltamente de la lírica confesional y biográfica. Del surrealismo extraerá, según vimos, enseñanzas primordiales para su estética, y empeñándose a fondo en retratar la desarticulación del *yo interior,* nos hará una propuesta literaria que encuentra en la dramática intrascendencia *de lo propio e íntimo,* el eje argumental de la poesía contemporánea.

Me pusieron la etiqueta de hombre, avanzo riendo, avanzo a los tropezones.
Bailo. Río y lloro. Estoy aquí, estoy allí desarticulado,
me gustan todos, nadie me gusta, trabajo con los espíritus del aire,
alguien, desde la tierra, me hace señales, ya no sé qué es el bien y qué es el mal.

(Mapa)

Aún cuando ante ese mundo de contraposiciones —*Mundo Enigma* los llamará Murilo Mendes— el poeta se empeña a fondo en alcanzar un punto donde se produzca el enlace armónico de los contrarios, su intento no asumirá jamás la forma de un veredicto ilusionado en brindarnos la clave de lo inefable o en abrirnos de par en par la puerta del acceso lógico al recinto de lo difuso. Mendes no quiere definir; desdeña explicacio-

[8] *Las versiones de los poemas incluidas en este estudio me pertenecen.*

nes basadas en postulados exclusivamente racionales. No se trata, sin embargo, de una renuncia ciega a la claridad sino de la conciencia de un límite cognoscitivo impuesto a la razón pura. Su aceptación lo impulsa a entender el conocimiento como un acto de inmersión apasionada pero no por ello irreflexiva en lo real.

El fervor, la comunión con el mundo alcanzada a través de la intensidad creadora, ofrecerán ese rostro unitario de la vida que más allá de la experiencia estética se fragmenta y se pierde. De modo que el arte, para este autor, cumple una función irreemplazable: es el sitio donde, por obra del talento, la magia y el esfuerzo, la significación del mundo, su médula y su más íntimo aliento, se entregan al hombre con infrecuente docilidad. El poema, en tal caso, se convierte así en la objetivación máxima del misterio.

Lo que rara vez la forma
revela.
Lo que sin evidencia vive.
Lo que la violeta sueña.
Lo que el cristal contiene
en su primera infancia.
(Algo)

Fiel a aquella sentencia de Anaxágoras, redactada hace ya dos mil quinientos años y según la cual «Lo que se muestra es un aspecto de lo invisible»[9], Murilo Mendes ha de ver siempre en la materia la presencia del espíritu; en las voces del sueño, la voz de la vigilia; en los perfiles de lo diurno, los contornos de lo nocturno; en la piel tersa de lo Uno, las aristas de lo múltiple; en las sinuosidades de lo múltiple, la armoniosa palpitación de la unidad.

¿Cómo manipula la materia de sus obsesiones, cómo trabaja el poeta?

Tal vez lo esencial sea decir que opera mediante yuxtaposiciones y fragmentos, articulando imágenes contrapuestas, complementarias, siempre inesperadas y encaminadas hacia la caracterización versátil de un mismo objeto, que es aquel que conforma el tema central del poema. Su blanco es fijo sólo en el sentido de que es siempre un único asunto el que el texto privilegia como argumento. Pero la táctica de abordaje es invariablemente dinámica. Sus puntos de mira, los ángulos desde donde observa, nunca son estáticos. Murilo Mendes ataca sus temas como los pieles rojas a las caravanas de carretas: circundándolos, embistiéndolos desde perspectivas distintas. Es que el poeta es un idólatra de Jano: reverencia los rostros dobles, las antítesis, quiere que cada una de sus composiciones nos entregue las muchas formas simultáneas en que la unidad se hace presente. «El temperamento vibrátil de Murilo Mendes lo lleva a las fragmentaciones, a los movimientos discontinuos de la expresión, a las aliteraciones, a la adjetivación áspera y a los juegos de palabras en choque, procedimiento creador que ha inducido a clasificarlo como poeta surrealista (en verdad, se sintió atraído por el movimiento apenas en cuanto posibilidad de liberación aún mayor del lenguaje poético)»[10].

[9] Fragmentos *de Anaxágoras, Ed. Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica, N.° 77, pág. 66, Buenos Aires, Argentina, 1962.*

[10] *Laís Correa de Araújo, ob. cit., pág. 38.*

Murilo Mendes entrelaza hábilmente el horizonte de percepciones que le abren sus sentidos con ese universo de evidencias que le entregan su sensibilidad cristiana, su sólida formación artística y filosófica, la sutileza incisiva de su reflexión. La intención constante de este infatigable trabajador de las palabras es la de brindarnos mutaciones, fenómenos dinámicos, movimientos incesantes. No le interesa poner a nuestro alcance hechos consumados, cuerpos detenidos, horizontes congelados. Se lo impiden, por lo demás, sus convicciones barrocas tanto como las premisas de ese «universo visionario» que tan certeramente caracterizó José Guilherme Merquior: «Si lo fantástico es un universo completo, vale decir, donde todo es homogéneamente extraordinario, en el plano del visionario el mundo es, por el contrario, un *universo mixto.* Justamente porque es mixto o híbrido, en el universo visionario conviven lo insólito y lo natural, lo maravilloso y lo vulgar. El plano visionario es eminentemente transitivo: en él lo asombroso irrumpe y desaparece con la misma naturalidad. Su ingreso abrupto y su no menos brusca reconversión a lo natural, son fenómenos frecuentes en una esfera en permanente proceso» [11].

El dios del poeta

La religiosidad constituye, en Murilo Mendes, un ingrediente básico de su identidad artística. En el cristianismo encontró el poeta el eje articulador de su experiencia histórica, el peldaño indispensable desde el cual alcanzar una comprensión suficiente del hombre y de la vida. La fe no vino, sin embargo, a aplacar su singular visión agónica del mundo, su sentimiento trágico —por recordar a Unamuno— del sempiterno doble aspecto de todo. El cristianismo es en él, inversamente, síntesis necesaria, reconciliación imprescindible de los fuegos adversos que alimentan la dialéctica de los opuestos. Y síntesis en el mejor y más estricto sentido hegeliano: conservación de los momentos previos en una tercera instancia donde el conflicto entre tesis y antítesis se supera a sí mismo sin extirparse.

Desde muy joven fue activamente cristiano el poeta Murilo Mendes. Dios, el dios de Jesús, irrumpió en su vida no como una certidumbre aplacadora sino como una necesidad sensual y polémica. Fue, en ella, ese *logos* reparador en cuyo seno las disonancias, sin disolverse, se integran, y los violentos contrastes dejan entrever, más allá del conflicto que sustentan, un fundamento organizador.

¡Me dieron un cuerpo, uno solo,
para soportar callado
tantas almas desunidas
que chocan unas con otras,
de edades tan diferentes;
una nació mucho antes
de que yo viniera al mundo,
otra nació con mi cuerpo,
otra está naciendo ahora,

[11] Razão do Poema *de José Guilherme Merquior, Ed. Civilização Brasileira, pág. 59, Río de Janeiro, Brasil, 1965.*

hay otras que yo ni sé,
son mis hijas naturales,
deliran dentro de mí,
quieren cambiar de lugar,
cada una pide una cosa
yo ya nunca tendré paz!
Oh Dios, si existes, une
mis almas desencontradas.
(Choro do Poeta Atual)

Nadie más lejos del desdén por el cuerpo que este cristiano capaz de decirnos que «Los cinco sentidos también llevan a Dios». Por eso, como sugiere Merquior, «es imprescindible comprender la religiosidad muriliana en su rostro ambivalente y en su corazón dilacerado de contrarios —religiosidad en la cual el pecado desempeña un papel relevante, y en la que el catolicismo, concebido como grandeza de una lucha, confiere una intensidad inédita, dostoievskiana, al conflicto mayor entre el bien y el mal. Si lo hacemos, sabremos otorgar, con certera justicia, la condición de gran poeta religioso a Murilo Mendes»[12].

Creo, complementariamente, que es imprescindible reconocer que la religiosidad de Murilo Mendes se articula a través del enlace entre fe y erotismo; las formas sensibles y sensuales —y entre ellas la mujer en primerísima instancia—, revisten, en sentido teológico, un valor trascendente mediante el cual se quiere impedir la identificación del pecado con el goce de la creación: *«La iglesia, toda en curvas, avanza hacia mí,/ envolviéndome con ternura»* (...) *«Tú, mujer, criatura limitada como yo,/ recibes la mejor parte de mi culto»*. Se trata, en última instancia, de una festiva sacralización del mundo de la experiencia temporal que, sostenida por la certidumbre cristiana de la Revelación, se empeña en ganar plenitud ontológica sin perder por ello actualidad expresiva y vigencia argumental en el plano estricto de la lírica.

Murilo Mendes, en suma, abraza la realidad creada por Dios y se confunde con ella para fundirse con El, en un gesto que recuerda, por la fervorosa correspondencia entablada entre lo social, lo sensual, y lo celestial, el laborioso panteísmo spinoziano. «Si el propio poeta no hubiera escrito —'Yo quisiera ser el Gran Vociferador de la Iglesia'—, tendríamos por cierto que proponer título parecido para este cristiano que sólo percibe la Verdad en el cuerpo, la Presencia en el pecado, Dios en el deseo»[13].

No debe olvidarse, por último, que las propuestas religiosas del autor de *Tempo e Eternidade* constituyen una clara contraofensiva que tiene como meta el antropocentrismo a ultranza, ateo y positivista, que terminó empantanando a la subjetividad en un racionalismo estentóreo y retórico.

En la trama del lenguaje: de 1950 a 1970

A partir de 1950, en cambio, la obra de Murilo Mendes privilegiará la expresión de una temática de intención universalista donde los criterios experimentales y las indaga-

[12] *Idem, pág. 55.*
[13] *Laís Correa de Araújo*, ob. cit., *pág. 108.*

ciones semántico-formales del lenguaje irán ganando terreno sobre las inquietudes del ciclo anterior. La mirada interrogativa del poeta se desplazará cada vez más de los contenidos del Yo en conflicto al territorio de la palabra propiamente dicha, para buscar en el seno del acto elocutivo las claves de una realidad que retacea su sentido.

Haciéndose eco de antiguas certidumbres griegas, el poeta escribirá: «*Toda palabra es adánica:/ Nombra al hombre/ que nombra la palabra*».

Esa será ahora la convicción esencial. La ontología del lenguaje, líricamente desplegada, ganará al escritor con sus enigmas y revelaciones. Así, desde los años 50 en adelante, veremos atenuarse su voluntarismo cristiano y el pregonero fervoroso de la multiplicidad vital del alma irá replegándose, cediendo, en favor de una postura socialmente menos ilustrativa de las instancias por las que atraviesa el Brasil.

Murilo Mendes viajó a Europa en 1953 y allí se radicó definitivamente. Ganado por la atmósfera cultural y geográfica del Viejo Continente, en especial la de las penínsulas itálica e ibérica, se mostró, a partir de entonces, mucho más proclive al abordaje literario y reflexivo de las raíces clásicas de la occidentalidad, que a la prosecución del descubrimiento arduo de la intrincada identidad sudamericana. De ésta nos brindará un último testimonio explícito en *Contemplação de Ouro Preto*, libro escrito entre 1949 y 1950 pero editado sólo cuatro años después.

Consagrada a su Estado natal, Minas Gerais, donde Mendes naciera en 1901, esta *Contemplação* no constituye, sin embargo, obra de intención descriptiva, empeñada en retratar los valores afectivos de la tierra, sus costumbres y los seres del lugar. Lo que aquí se mira cuando se contempla no es un paisaje de relieves previsibles ni un horizonte de evidencias de sentido cristalizado que, por eso mismo, preceden al ojo que las recoge. Contemplar, en este caso, significa aprehender; un aprehender que recuerda, por su intención gnoseológica y la claridad de su orientación analítica, el penetrante *teoreim* aristotélico: ver algo en lo que tiene de esencial, libre ya de esa pátina de intrascendencia con que el hábito reviste todo lo que toca. Despejado el terreno por una afiatada sensibilidad crítica, la mirada de Murilo Mendes recorrerá Ouro Preto para hacer de su estructura barroca el tema de una indagación histórica y estética, no la materia de una celebración folclórica.

«Si en algo se puede verificar la *mineiridad* de la poesía de Murilo Mendes, ello no será, ciertamente, en los detalles y curiosidades de una determinada tipología ya relativamente convencionales, sino en la compleja y doble mezcla de lo espiritual y lo profano, de exuberancia mística y presencia física, que el poeta parece efectuar incorporando al dominio de sus imágenes las volutas y las formas dionisíacas de ángeles y mujeres de las iglesias de Minas. Es en esa religión de iluminada y contorsionada angustia, de magnetismo visual y de sublimación, de impúdica sensualidad y virtuosa morbidez, en esa religión-arte que en su ambigüedad es, al mismo tiempo, superficie y profundidad —que el poeta subsistirá como *mineiro*, o mejor, como el persistente hombre barroco proyectado a la modernidad de nuestra época» [14].

[14] Idem, *pags. 59 y 60.*

La condición *mineira* pareciera resumirse para él en un cierto vaivén articulador de antinomias al que, por su índole, podría definirse como barroco brasileño. Es su plasmación verbal lo que intenta Murilo Mendes en *Contemplação de Ouro Preto.* No lo alienta la idea de calcar una naturaleza objetiva, tendida ahí, ante él. Le interesa, en cambio, la posibilidad de captar y reproducir, en la trama del lenguaje, la dinámica generadora de esa naturaleza, aplicando los criterios determinantes de sus líneas de fuerza a la composición del texto.

Desde aquí puede sugerirse que contemplar significa interpretar, poner al descubierto una imagen mediante la reformulación de su significado. De hecho, me parece que el libro quiere *dejar ver* Ouro Preto, arrebatarlo al sentido estático en que lo ahoga una valoración convencional, para restituirle su vigor paradigmático, viviente. La ciudad sería, en tal caso, una síntesis plástica de las alternativas esenciales de la existencia brasileña como pugna incesante entre disonancias insolubles y recíprocamente necesarias. Es decir, que del laberinto metafórico de una conciencia barroca se pasa ahora al descubrimiento de un orbe barroco objetivado —Ouro Preto—, y por eso mismo ejemplar, digno de ser *contemplado.* De él extraerá el escritor una enseñanza decisiva, y es que la resolución artística de lo conflictivo se logra mediante la integración dialéctica de los factores contrastantes, y no mediante la supresión de la tensión provocada por ellos. Ouro Preto es una de esas grandes síntesis sociales, concretada en una arquitectura eclesiástica y en una escultura religiosa singulares. Por eso el poeta, en el ciclo iniciado hacia los años 50, ya no tratará de hacer visible lo invisible mediante imágenes literarias contrastadas, sino que se empeñará en reconocer lo invisible *en* lo visible describiendo formas, objetos de su contorno que para él revisten ese carácter ilustrativo del núcleo barroco de la realidad. Ello permite explicar la orientación gradualmente «paisajística» que irá tomando la poesía de Murilo Mendes.

La viuda de Ouro Preto sube la calle cantando
apoyada en su bastón, en la cabeza un penacho
de tres colores, vestido viejo y desteñido
cuya invisible cola arrastra con desdén.
La viuda de Ouro Preto habla en lenguaje cifrado,
pesa en partes iguales mito y realidad,
pasado y presente, alegría y tristeza,
declara que ha decidido la guerra en el extranjero,
al rico y al pobre entretiene con igual cortesía.
La trama de su vida está hecha de fantasmas
que sólo se extinguirán en su último día:
la viuda de Ouro Preto pertenece a una gran familia
que tuvo estancias, esclavos y palacios,
intimó con la Emperatriz, se refinó en Europa,
sirvió banquetes en vajillas persas,
después todo lo perdió, dispersó su séquito,
resta Doña Adelaida Mosqueira de Meneses,
víctima de tahures, viuda de Ouro Preto,
que vive en una choza asediada por espectros,
que aún tiene una piedra donde apoyar la cabeza...
La viuda de Ouro Preto baja la calle rezando.
(Motivos de Ouro Preto)

A partir de *Contemplação de Ouro Preto*, Murilo Mendes recuperará el horizonte externo, ambiental, en un sentido concreto. La estructura del mundo objetivo, medularmente barroca, se ha vuelto comprensible y, con ella, la propia subjetividad, que ya no constituye su antítesis puesto que puede reconocer, en aquella estructura, la suya propia. En otras palabras: lo objetivo deja de contraponerse a lo subjetivo para pasar a constituir su materialización formal inteligible. No debe olvidarse que, hasta el 50, el universo propuesto por Murilo Mendes encontraba en la *disolución* de las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, su rasgo constitucional característico. Ahora, en cambio, las propuestas puramente antinómicas irán cediendo cada vez más. Al reflejar en sus textos la configuración barroca del mundo que lo rodea, el poeta encuentra una nueva senda de acceso a la subjetividad. Ésta ya no consistirá en un *ámbito interior* sino en una *experiencia relacional*, en una modalidad vincular entablada entre la persona y todo lo que no es ella. El *sí mismo* de cada uno no puede ser otra cosa que el modo de encarar y entender lo que *no es* cada uno. Murilo Mendes logra así, finalmente, reunir sus muchas almas dispersas. El lenguaje lírico, encarnación privilegiada de ese estilo relacional, pasará a ser, desde este momento, manifestación de una antítesis resuelta por el escritor: ganará concisión, se desprenderá de las referencias al Yo biográfico y adquirirá la rotunda solidez del verso clásico.

No conviene, sin embargo, homologar la supresión de la temática del Yo a la extinción de las inquietudes exploratorias de la conciencia que, hasta mediados del siglo, merecieran tanta atención por parte de Murilo Mendes. Se trata, más bien, de una transformación de orden epistemológico que, repercutiendo en su concepción de la poesía, impulsó al autor *mineiro* a nutrir su palabra en las formas objetivas que reviste esa condición dual y ambivalente de la que el sujeto no es sino una de las tantas manifestaciones.

Murilo Mendes, en suma, ha encontrado en un amplio repertorio de objetos circundantes, los símbolos adecuados para expresar su nueva concepción de la subjetividad. Ese es el sentido medular que, a mi juicio, tiene Europa en su poesía: es el espacio espiritual y físico que lo ha provisto de metáforas hasta ese momento inusuales en su obra; e inusuales, precisamente, porque responden a una idea del hombre que, antes de 1950, no se había consolidado como síntesis.

De modo que este progresivo vuelco hacia lo exterior debe entenderse como una refundación crítica de la interioridad que, radicalmente redefinida, vuelve a convertirse en un terreno de factible indagación poética.

Todo esto se ve confirmado por la publicación de *Siciliana*. Se trata de una serie de poemas compuestos entre los años 54 y 55, y aparecidos en Palermo, Italia, en edición bilingüe, en 1959. Es notoria, en este libro, la decisión de acceder a lo interior a través de la descripción de sensaciones visuales. La observación y el registro del contexto dictan su palabra al poeta y éste brinda la esencia del hombre que escribe, ya no como tema expreso ni como repertorio de impresiones emocionales suscitadas por el paisaje, sino como articulación estilística del sentido espiritual de un orden material dado.

> Quién nos domará la fuerza vana,
> quién nos sofocará el instinto
> para que permanezcamos
> de conformidad con la línea del cielo,

con estas columnas perennes,
y el oculto mar abajo.

Quién nos transformará en hoja
o en el súbito lagarto
que se escurre bajo tus piedras,
templo F, sereno templo F,
arquitectura de reserva y paz.

Transformarse o no, ésa es la cuestión.
Durar en la zona límite de la memoria,
en los limbos de la voluntad,
o someter la piedra, cumplir el rudo oficio,
aprender del labrador y del soldado.
¿Cuál es la forma del poeta? ¿Cuál su rito?
¿Cuál su arquitectura?

Mudo, entre capiteles y cactus
subsiste el oráculo.
La mañana dora la piedra y vagos nombres,
Agrigento me contempla y parto.

(Meditação de Agrigento)

Es decir, que Mendes verifica, cada vez con mayor firmeza, que el discurso del Yo interior, de neto corte romántico, no sólo puede soslayarse mediante la asunción lírica de la crisis de la subjetividad moderna, sino que, además, puede suprimirse como instancia literaria cuando se descubre que él no implica, necesariamente, *más verdad* con respecto al sujeto que el discurso de intención analítico-descriptiva de las vivencias suscitadas por los objetos externos.

Desde esta última perspectiva, la realidad literaria del Yo será deudora de aquel lenguaje capaz de integrar en una forma elocutiva certera sus posibles antinomias. La palabra creadora funda al sujeto, lo concreta, apenas sepa preservar la esencial supremacía de sus tensiones por sobre la ilusión de unidad no contradictoria.

De este modo, el enunciado poético se perfila como acto fundacional en el doble sentido de configurador del hombre y del objeto por él designado: *Toda palabra es adánica* —nos dijo el poeta—/ *nombra al hombre que nombra la palabra.*

La de Murilo Mendes llega a ser, pues, una poética de los datos sensoriales; una poética dispuesta a verbalizar no lo que un hombre siente cuando se mira, sino lo que siente cuando se ve a través de cuanto lo rodea. La abolición, en su obra, de la poética del Yo debe entenderse como superación de la lírica de la interioridad en conflicto con la exterioridad, en favor de una integración o correspondencia de ambas partes en una totalidad que resulta armónica a base de tensiones nunca resueltas y siempre en equilibrio. La poesía, para este hombre, es el lenguaje en que se cumple esta encrespada comunión de opuestos.

En Lisboa, y aún en 1959, Murilo Mendes dio a conocer su libro *Tempo Espanhol,* que prolonga y consolida la propuesta de *Siciliana.* La austera precisión del lenguaje, seco y tenso, incursiona en lo político y en la constante actualidad de lo histórico, ampliando, esta vez dentro de la Península Ibérica, los buceos ambientales y afinando todavía más, en la ejecución de cada poema, sus nuevas propuestas estéticas. Lo pictórico y visual son, en este sentido, el indispensable punto de partida: un objeto es recogido por la voz del poeta, que lo desarticula primero en sus elementos para reordenarlo luego como hecho dramático en un todo que nos lo ofrece cargado de relevancia ética y de

unción lírica. La mutación sufrida entonces por cada cosa puede caracterizarse como tránsito que va de la intrascendente unidad significativa que reviste para el ojo anclado en la costumbre, a la relevante multiplicidad semántica que gana en virtud del vínculo polémico, especulativo y cordialmente crítico que con él entabla el escritor mediante su trabajo. El incesante dinamismo significativo del objeto es desatado por el poema que más que remitirnos de vuelta al fenómeno exterior que lo desencadena, nos sumerge en la percepción como espacio privilegiado para el acceso al sentido de la realidad objetiva.

De este toro de mimbre, construcción de Mallorca,
sólo resta la cabeza, altiva.
Conducido por fenicios y cartagineses
el toro vino de antiguas tierras trabajadas.
Primero fue celtíbero, hoy es español.
Entre él y el hombre subsiste
la secreta connivencia del rito.
Ahora se fijó en la pared,
vuelto conciso
por un artesano geómetra.
El español cree en él, lo mata bailando
en el tiempo del sueño de la arena.
¿Quién lo mataría despierto?

(Cabeça de Touro Maiorquina)

Es en la percepción consciente de sí donde el objeto gana relevancia lírica y donde la realidad, transformada en estilo, expresa al sujeto. Quizás, y finalizando, lo más importante sea reconocer la espléndida lección de este poeta que supo renunciar a los gastados recursos de la introspección sentimental para alcanzar la intimidad. *Convergência,* editado en San Pablo en 1970, parece sellar, con esta convicción, la extensa trayectoria de Murilo Mendes. Se trata, en efecto, de un libro de clara intención conclusiva, donde la tendencia al empleo de un lenguaje sustantivo, ya notoria en las páginas de *Siciliana* y *Tempo Espanhol,* se vuelve predominante.

Los años han desdibujado enteramente al Yo biográfico y con él nada más tiene que ver el sujeto lírico, productor y protagonista del poema. Han sido superadas las modalidades discursivas de las dos primeras décadas proclives a los contrastes muy marcados y al tono nervioso y convulsivo. La poesía de Murilo Mendes nacida en Europa denota, mediante su nueva textura de creciente contención tonal y contrapuntos menos estridentes, la presencia de un artista que ha sabido resolver el problema planteado por la necesidad de integrar, en la obra literaria, dos de las nociones primordiales de la identidad occidental: unidad y multiplicidad.

Santiago Kovadloff



Las Casas, reformador social y precursor de la «teología de la liberación»

La humanidad es una y todos los hombres
son iguales en lo que concierne a su creación
y todas las cosas naturales.

L. C.

Pocas vidas da el hombre como la tuya, pocas
sombras hay en el árbol, como tu sombra, en ella
todas las ascuas vivas del continente acuden,
todas las arrasadas condiciones, la herida
del mutilado, las aldeas
exterminadas, todo bajo tu sombra
renace, desde el límite
de la agonía fundas la esperanza.

Pablo Neruda

Introducción

La vida y la obra de Las Casas fueron una permanente lucha para lograr el reconocimiento del indio como ser humano, denunciando los mecanismos de la opresión de la conquista/invasión y civilización españolas. La praxis de Fray Bartolomé constituye una síntesis de acción y reflexión de carácter reformista y progresivo. Su mensaje humano supera su religiosidad, entendida ésta como una dimensión transcendente. Y, aunque no pueda ser categorizado como anticolonialista o revolucionario, es evidente que el militante activismo del obispo de Chiapas le convierte en un adelantado del movimiento de la Iglesia iniciado en la década de los sesenta y conocido como la «teología de la liberación». Los problemas que combatía Las Casas, y el grupo de los defensores del indio en el siglo XVI, siguen, desgraciadamente, vigentes. De aquí la modernidad y ejemplaridad de la lucha del cura sevillano.

Tanto Las Casas, como los defensores de la «teología de la liberación», se enfrentan con las condiciones materiales que reprimen al hombre, es decir, con su falta de libertad. Ambas posiciones se apoyan en el Evangelio, pero poniendo al hombre en el centro del problema, es decir, aplicando la doctrina evangélica al presente histórico. La doctrina de ambos movimientos —el indigenismo y la «teología de la liberación»— se fundan en la praxis socio-política y económica, praxis inseparable de la idea de la salvación personal. Los cristianos tienen la obligación, según Las Casas y los representantes de la «teología de la liberación», de crear una sociedad justa y comunal. El bien material del indio (para Las Casas) y del desposeído (en nuestros días) es un fin independiente, pero íntimamente unido al espiritual. En Las Casas existe una clara tenden-

La ermita de Totonicapan, consagrada a San Cristóbal por Las Casas

cia teocrática de otorgar prerrogativas políticas a los religiosos en las Indias para combatir la rapacidad de los colonos españoles. Similar actitud han venido adoptando, en nuestros días, muchos de los seguidores de la «teología de la liberación», por entender que sólo la praxis socio-política podrá ayudar al pueblo a combatir la colonización interna y externa.

Las Casas atacó el sistema injusto de la explotación del indio, pero defendió las acciones de la corona, la encomienda y la tributación («pechos»), e incluso la Inquisición.[1] De aquí que haya sido calificado por J.A. Maravall como un «revolucionario por arriba».[2] El gran interés por Las Casas de influir en la corona en pro de los derechos del indio, se evidencia en sus numerosísimas consultas, polémicas, escritos y alianzas coyunturales con personalidades e instituciones españolas, americanas y europeas, así como sus entrevistas con los Reyes Católicos, Cisneros, Carlos V y sus consejeros y Felipe II. Por esto, es fundamental para un estudio del indigenismo de Las Casas tener en cuenta las vicisitudes socio-políticas y económicas dentro de la Península,[3] especialmente una vez rota la solidaridad de los españoles, después de la derrota del Islam. La pugna se entabló entre una Castilla transatlántica y el ambicioso clan catalano-aragonés que se oponía a los privilegios otorgados a Colón.

En nuestro trabajo analizaremos, basándonos especialmente en la mejor obra de Las Casas, *Historia de las Indias*,[4] el carácter del indigenismo defendido por éste, dentro de la estructura ideológica, jurídico-política y económica de su tiempo. Y en particular la primera mitad del siglo XVI, uno de los períodos más violentos de la civilización española. El término «indigenismo» hace referencia a la ideología de los no indios y, desde este enfoque, la doctrina socio-política de Las Casas se resiente, obviamente, de las inevitables limitaciones que se derivan de la aplicación del modelo occidental al problema del indio. En la segunda parte de nuestro estudio analizamos la doctrina de la «teología de la liberación», estableciendo las semejanzas y diferencias que este movimiento tiene con la corriente social encabezada en el siglo XVI por Las Casas.[5]

[1] *«Ya simismo suplico a vuestra reverendísima señoría por Dios, en todo lo expuesto por su señalado ministro, que mande enviar a aquellas islas e Indias la Santa Inquisición, de la cual creo yo hay muy gran necesidad, porque donde nuevamente se ha de plantear la fe, como en aquellas tierras, no haya quizás quien siembre alguna cizaña de herejía, pues ya allá se han hallado y han quemado dos herejes, y por aventura quedan más de catorce». «Memorial de remedios para las Indias» (1516) en* Opúsculos, cartas y memoriales, *Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1958, p. 15b.*

[2] *«La misma amplitud que dio a sus resoluciones Las Casas y la manera tan cerradamente doctrinal de presentarlas fueron seguramente causa de que nunca asustaran demasiado, probablemente también porque él tuvo mucho cuidado de remitir el encargo de una reforma semejante al poder, eliminando toda posible explosión revolucionaria popular y favoreciendo la posición de aquél. Las Casas en nuestra historia, es quizá el primero que inaugura la ineficiente serie de los propugnadores de la 'revolución por arriba'», J.A. Maravall, «Utopía y primitivismo en Las Casas»,* Revista de Occidente, *141, Diciembre, 1974, pp. 337-338.*

[3] *Sobre este punto puede consultarse el trabajo de P. Chaunu, «Las Casas et la première crise structurelle de la colonisation espagnole (1515-1523)».* Revue Historique, *enero-marzo, 1963, pp. 59-102.*

[4] *Citamos por* Historia de las Indias, *México: Fondo de Cultura Económica, 1951, 3 vls. Las citas en el cuerpo del trabajo, mediante la indicación del volumen y la página, remiten a esta edición.*

[5] *«En el Nuevo Mundo virgen y apenas explorado, la conciencia cristiana formuló por vez primera la exigencia de que fueran prohibidos el trabajo de los niños, el trabajo forzoso de las mujeres y la explotación del hombre trabajador, mucho antes de que el movimiento social planteara análogos postulados en Occidente», Joseph Höffner,* La ética colonial española del Siglo de Oro, *tr. de Francisco de Asís Caballero, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1957, p. 263.*

En la ideología del «Defensor de los indios», es decir, dentro del sistema de ideas y representaciones de su mundo particular e individual, se integran una serie de elementos complejos y contradictorios que van desde la conciencia mesiánica a la obediencia a la corona, y desde la denuncia contra la explotación del indio a la defensa de la encomienda como institución. Las Casas se mueve entre un orden medieval (escolasticismo aristotélico-tomista) y las ideas igualatorias del Renacimiento, entre el universalismo cristiano y el nacionalismo moderno. Sus respuestas al problema del indio oscilan entre la solución concreta y la respuesta utópica,[6] entre la justicia en el presente y la igualdad ultraterrena, la fraternidad evangélica y los Novísimos. El carácter profético que Las Casas asigna a su labor, le lleva incluso a ver al mismo Dios ultrajado en la persona del indio.

El objetivo de la *Historia de las Indias* fue, además de la glorificación de Dios, el de probar la aptitud del indio para la evangelización. Pero el designio divino se conjuga, en la obra y la vida de Fray Bartolomé, con la necesidad real de transformar las condiciones materiales que degradan al indio. Moralismo subjetivo y realidad objetiva aparecen unidos en la doctrina lascasiana. La *Historia* es la obra de un escritor comprometido que, apoyándose tanto en la experiencia como en el cotejo objetivo de las fuentes históricas, nos describe situaciones injustas y potencialmente transformables.

En una personalidad tan polémica como Las Casas es difícil separar la biografía individual de la social, como también resulta complicado distinguir la praxis de Las Casas en el Nuevo Mundo de las teorías y especulaciones que entonces corrían en España sobre el indio, tanto en los círculos de la corona, como en los centros universitarios de Salamanca y Alcalá. Parentéticamente habría que apuntar algunos de los conocidos datos sobre la composición de la *Historia de las Indias.* Se inició en 1527 en Puerto Plata (La Española), basándose las Casas para su redacción en testimonios y documentos que había recogido desde su llegada al Nuevo Mundo en 1502. En ella se narra la conquista y colonización hasta 1520. Empezó a componerla al regresar a España en 1547 y la revisó en el convento de San Pablo de Sevilla (1551-1553), después de haber dejado el obispado de Chiapas. Tuvo distintas redacciones entre 1527 y 1566. Para el período 1492- 1502 se basó en los relatos de su tío Francisco de Peñasola y su padre, Pedro de Las Casas, quienes acompañaron a Colón en su segundo viaje (I, 347). La publicación en 1562 y difusión en el Nuevo Mundo del *Sumario de la natural Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, el archienemigo de Las Casas, fue otra de las razones que impulsaron a éste a componer su *Historia.* En noviembre de 1559, cuando cede la obra al Colegio de San Gregorio de Valladolid, firmaría un documento para que el manuscrito de la *Historia* no se publicase hasta cuarenta años después de su muerte (1580): «Que a ningún seglar la den para que, ni dentro del mismo colegio, ni mucho menos fuera de él, la lea por tiempo de cuarenta años, desde este de sesenta que entrará, comenzando a contar; sobre lo cual les encargo la consciencia. Y si pasa-

[6] *«El tema lascasiano no tendría esa larga descendencia polémica ni ese actualismo vital que exhibe si no atentara en su fondo la inacabable contienda entre lo justo como presupuesto ideal y que exige la revisión alteradora del presente, y lo justo como adecuación a un orden necesario», Juan Pérez de Tudela, Estudio preliminar a la* Historia de las Indias, *I, Madrid: B.A.E., 1967, p. LXIII.*

dos aquellos cuarenta años, si vieren que conviene para el bien de los indios y de España la pueden mandar imprimir para gloria de Dios y manifestación de la verdad, principalmente».[7] Esta decisión ha sido objeto de diversas conjeturas. Entre éstas habría que mencionar el efecto negativo que tuvo la publicación de la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* (1552), o el hecho de que el juicio sobre la *Historia* habría de ser más imparcial a cuatro décadas de la desaparición de su autor. La *Historia* no encontraría editor hasta 1875.

La forja de un rebelde

Las reiteradas y violentas acusaciones que en la *Historia* dirige el dominico sevillano contra los que explotan al indio no justifican el calificativo de paranoico aplicado a Las Casas.[8] Quizá su obsesión por la defensa de los indios, iniciada en 1514, podría ser parcialmente explicada por un complejo de culpabilidad. Este complejo podría ser referido a las relaciones que, desde su niñez, tuvo Las Casas con los indios. Aunque éstas fueron siempre cordiales, se inscribían en una relación signada por la dependencia amo-esclavo. A los nueve años (31-III-1493) ve a Colón en Sevilla acompañado de siete indios (I, 332), y cinco años más tarde su padre le regala un indio a la familia (II, 173), indio que sería liberado por el decreto de Isabel la Católica del 20-VI-1500.[9] La política antiesclavista de la reina Isabel se remonta a 1477-1478 cuando amenazó con castigos a los que intentaran esclavizar a los nativos de las Islas Canarias, e igualmente combatió la política esclavista de Colón. El mismo Las Casas reprobaría, en numerosas ocasiones, la práctica esclavista del almirante (I, 232).

En febrero de 1502 Las Casas embarca para La Española, isla en la que permanece hasta 1506, como doctrinario y soldado. Combatió contra los taínos y tomó parte en la expedición de Higuey. Por su participación en esta última acción obtuvo un repartimiento en Concepción de la Vega (1508-1512), y en Cuba, como capellán castrense de Narváez, recibiría en 1513 un pueblo indiviso a orillas del Arimao, cerca de Jagua (II, 545-546). En esta época, como la mayoría de los clérigos en el Nuevo Mundo,[10] Las Casas está más preocupado por las cosas materiales que por la salvación de los indios a quienes siempre trató humanamente: «Así que, como Diego Velázquez trujese de la villa de Baracoa consigo al Pedro de la Rentería, dióle indios de repartimiento juntamente con el padre, dando a ambos un buen pueblo y grande, con los cuales el padre comenzó a entender a hacer granjerías y en echar parte de ellos en las minas, habiendo de ser como lo era, principalmente aquel su oficio; pero en aquella materia

[7] *«Carta de legado de la* Historia General de las Indias *al Colegio de San Gregorio de Valladolid» (XI-1559),* Opúsculos, ob. cit., *p. 464.*

[8] *M. Giménez Fernández, quizás el mejor crítico de Las Casas, rebatió los errores y contradicciones de Menéndez Pidal en «Sobre Bartolomé de Las Casas», XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 1964. Publicado en las* Actas y Memorias, *Sevilla, 1966, pp. 71-129.*

[9] *«Y el año de mil e quinientos, cuando fue a gobernar el comendador Francisco de Bobadilla, los tornaron todos, y el que yo tenía se tornó también», «Entre los remedios» en* Opúsculos, ob. cit., *p. 72a.*

[10] *Otro testigo de excepción, el jesuita José de Acosta, creía que los sacerdotes en el Nuevo Mundo sentían más atracción por los metales preciosos que por las almas de los indios. Sobre este punto véase su trabajo* De promulgatione evangelii apud barbaros sine de procuranda indorum salute, *Coloniae Agrippinae, 1596, cap. 18, p. 321.*

tan ciego estaban en aquel tiempo el buen padre, como los seglares todos que tenía por hijos, puesto que el tractamiento de los indios siempre les fue humano, caritativo y pío, por ser de su naturaleza compasivo y también por lo de lo que la ley de Dios entendía» (III, 546). Los clérigos, gente de extracción humilde, eran pagados por la corona y su prestigio social era mínimo, especialmente por su dependencia económica de los encomenderos.

En 1514, estando en Sancti Spiritu (Cuba), oyó hablar del famoso sermón de fray Antonio de Montesinos, dado en Santo Domingo el 30-XI y 7-XII de 1511. Este sermón es considerado, según L. Hanke, como el comienzo de la lucha por la justicia en la América Hispana.[11] Junto a la violencia de la conquista aparecen en el Nuevo Mundo la caridad y la justicia. En agosto de 1514 Las Casas hace pública su decisión de combatir por la causa india, empresa en la que encontraría el apoyo de otro dominico, Pedro de Córdoba. Los dominicos llegaron a La Española en 1510, iniciando una corriente en defensa de la causa india que, a mediados del siglo XVI, cuenta con nombres como Domingo de Soto, Fray Tomás Ortiz, Alonso de Torres, Juan Fernández de Angulo, etc. Los misioneros recibían su formación en San Esteban de Salamanca y en el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Las Casas estudió en este último en 1517-1518, y al hacer los votos de dominico en 1524 no sólo acepta la regla de pobreza de la orden mendicante, sino que encuentra una base teórica a su previo activismo individualista. De este primer foco de dominicos arranca una escuela jurídica de primordial importancia en la relación del europeo con el indio.

Tanto la reflexión de su primera experiencia con los indios, como el impacto del sermón de Montesinos, provocan una crisis espiritual que culminaría con la «conversión» de Las Casas el 15 de agosto de 1514 cuando, «comenzó a considerar la miseria y servidumbre que padecían aquellas gentes» (III, 92), recordando cómo fray Pedro de Córdoba le negó la absolución en 1512, porque «teniendo el clérigo en esta isla Española indios, con el mismo descuido y ceguedad que en la de Cuba, no quiso el religioso confesalle» (III, 93). En 1515, Las Casas renunciaría a su repartimiento en Baracoa (Cuba) y años más tarde (1533) sería el propio Las Casas quien rechazaría la absolución a un encomendero por no querer renunciar a su encomienda.

El problema del indio

La actitud de Las Casas frente al indio forma parte de la polémica que se produjo a raíz del violento choque entre el europeo y el aborigen americano. La dicotomía racial provenía de la distinción colonial entre explotador y explotado. Las Casas, consciente o inconscientemente, practicaba el etnocentrismo, es decir, la aplicación de la norma europea al supuesto «problema indio». Fundamentalmente el indio (los indios) se define en función de la cultura dominante, occidental, europea. Por esto, como afirma G. Bonfil Batalla,[12] el indio es sinónimo de colonizado, y esta denominación se

[11] *L. Hanke,* La lucha por la justicia en la conquista de América, *Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949.*

[12] *Guillermo Bonfil Batalla, «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial»,* Anales de Antropología, *v. IX, 3, marzo, 1973, 105-124.*

usa como término reductor, o categoría supraétnica que se aplicó, y se sigue aplicando, a cientos de etnias. En el violento [12a] y traumatizante encuentro entre estas dos civilizaciones, la dominada (el indio) sufrió una serie de radicales transformaciones que han ido minando y destruyendo su identidad como pueblo. Estas alteraciones, o modificaciones negativas, que la vida del indio sufre ante la conquista/invasión española podrían agruparse así: *a)* Desplazamiento espacial con la consiguiente ruptura del complejo equilibrio de relaciones simbólicas y cósmicas del indio. *b)* Dislocación económica que se produce por el cambio radical de un sistema comunal de la tierra, y de una economía basada en la subsistencia (agrícola, piscícola y cinegética), a la explotación de metales, el uso del dinero, la moral de la acumulación y la creación de necesidades. *c)* Destrucción del sistema de valores del indio y su consiguiente caída en una inercia espiritual de la que todavía no ha salido. Al indio se le impone igualmente el dualismo de la religión monoteísta occidental, visión irreconciliable con la cosmogonía india basada en la unidad del universo. Desde esta perspectiva, incluso el trabajo evangelizador de Las Casas supone una especie de coacción religioso-moral en tanto la conversión del indio supone, en última instancia, su vasallaje a la Corona.[13] *d)* La dominación cultural, quizás el aspecto más insidioso de la conquista/invasión, obliga al indio a que acepte una identidad negativa, basada en la supuesta superioridad del europeo. *e)* En el plano lingüístico, al imponerle el idioma español, el indio queda desposeído de las complejas y múltiples implicaciones simbólicas que este medio de comunicación conlleva. El mismo Las Casas no sabía lenguas indias, pero su carta a Pío V (1565) aconseja que los religiosos en el Nuevo Mundo las aprendan. [14] La praxis social cotidiana del indio, es decir, su mundo de relaciones, se altera por superimposición del sistema de castas medieval europeo. Estas distintas formas de condicionamiento social, político, económico y psicológico, para modelar al indio a imagen y semejanza del europeo, se conoce con el término «transculturación» o «aculturación», o absorción de un pueblo por otro. Absorción que, en muchos casos, es sinónimo de destrucción.

La polémica en torno al problema indio reflejaba, a ambos lados del Atlántico, un estado de opinión contradictorio en el que cabían los juicios más extremos. Se cuestionaba la bestialidad o nobleza del indio y se discutía su racionalidad para ser cristianiza-

[12a] *A. Rosenblat afirma que 13,3 millones de indios fueron reducidos a 10,8 entre 1492 y 1570,* La población indígena y el mestizaje en América, *Buenos Aires, 1954, V. I, p. 88.*

[13] *«Sus intereses (de los sectores de la Iglesia) condicionaron frecuentes alianzas con la clase encomendera laica, sea pactadas o de hecho, en defensa de los privilegios comunes. Esta relación expone la relación de la iglesia como instrumento directo o indirecto de dominación imperial. Indudablemente los sacerdotes mejor inspirados en la misión cristianizadora no pensaban ni podían impedir que el indio redimido de su paganismo se convirtiera a la vez en súbdito de la Corona. Por tanto, además de que la religión minaba su voluntad de resistencia al europeo, el indio quedaba sujeto a leyes que lo destinaban al trabajo forzado por la encomienda», Hernán Vidal,* Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas, *Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, p. 29.*

[14] *«Abiertamente e injustamente que el obispo ignore la lengua de sus súbditos, y no trabaje de aprenderla con todo cuidado. Por tanto, a V.B. suplico humildemente que les mande aprender la lengua de sus ovejas, declarando que son a ello obligados por ley divina y natural, porque por momentos suceden muchos y pésimos, indignos en la presencia de Vuestra Santidad, por despreciar los obispos aprender la lengua de sus feligreses», «Petición a su Santidad Pío V»,* Opúsculos, ob. cit., *p. 542a.*

dos. Sepúlveda se referiría al indio con el término «homunculus» y Vitoria con el de «amens». La bula *Inter Caetera,* promulgada por Alejandro VI en 1493, asumía el hecho de que los indios serían receptivos a la catolización, en virtud del poder que de Cristo había recibido el Papa, quien, a su vez, lo había transferido a la Corona. Ésta, jurídicamente, podía beneficiarse del derecho de gentes, es decir, podía enfeudar, como en la Edad Media, las tierras conquistadas a los indios. La bula *Universalis Ecclesiae* de Julio II (5-VIII-1508) concede a los Reyes Católicos, y a sus sucesores, el patronato de las Indias. Las Casas defendió la idea de que la donación papal a la Corona llevaba implicado, por parte de ésta, el bienestar material y espiritual del indio.

Las Casas idealiza al indio, según unos determinantes naturales que explican el bienestar físico y espiritual de éste. Esta bondad se contrapone esquemáticamente a la maldad del español: «La mansedumbre natural, simple, benigna y humilde condición de los indios, y carecer de armas, con andar desnudos, dio atrevimiento a los españoles a tenerlos en poco, y ponerlos en tan acerbísimos trabajos en que los pusieron, y encarnizarse para oprimirlos y consumirlos, como los consumieron» (I, 263). La tesis de la bondad natural del indio la desarrollaría y ampliaría en su *Apologética Historia de las Indias* (1537), tratado antropológico en el que Las Casas incorpora al indio a la comunidad universal, mostrando sus logros y defendiendo la doctrina política de su libertad.

El pensamiento lascasiano se conforma a la ideología renacentista, en especial a la visión utópica que se encuentra en las *Décadas de Orbe Novo* (1493-1525) de Pedro Mártir de Anglería. Antes de la *Utopía* (1516) de Moro, hubo otras utopías de carácter abstracto, pero sólo en la del inglés se dota a la realidad histórica concreta de la posibilidad de ser transformada. De hecho, como lo ha probado O'Gorman, la aparición histórica de América fue una invención de Europa.[15] Históricamente, la tesis del reflejo, que defiende la idea de que América es una réplica de Europa, lleva aparejado un retrogradismo histórico que ha demorado el desarrollo histórico de las repúblicas hispanoamericanas.

En el tratado de Moro, además de imaginar la ciudad ideal, se ataca el despotismo de la monarquía injusta y se denuncia la propiedad privada. El plan lascasiano de 1516, año de la aparición de la *Utopía,* contemplaba la formación de una familia hispanoamericana para sustituir el régimen de la encomienda. Los experimentos utópicos de Las Casas, como la colonización cristiana de la costa venezolana con labradores españoles (1521-1522), fracasaron, no por su carácter utópico, sino por falta de directrices, circunstancias externas y la falsa identificación del indio de tierra firme con el antillano, en el caso de Venezuela. Hacia 1540 la solución utópica lascasiana va a ser sustituida, según J. Friede,[16] por una actitud práctica hacia el problema de la realidad

[15] *«America, in fact, could acquire historical significance only by becoming another Europe such was the spiritual or historical being that was invented for America», Edmundo O'Gorman,* The Invention of America, *Bloomington: Indiana University Press, 1961, p. 199. Esta obra es una expansión de* La Invención de América, *F.C.E., 1958.*

[16] *«Pero hacia el año 1540, se produce en el movimiento lascasiano un significativo viraje que lo distancia completamente de los otros movimientos indigenistas. Este cambio no es del orden ideológico, sino político. Las Casas abandona una práctica que se contentaba con sólo 'convencer' a los españoles de que su actitud frente a la población indígena era digna de condenación y comienza a 'imponer' al español americano el cumplimiento de aquellos postulados ideológicos, por los cuales su partido —el indigenista— luchó casi desde el Descubri-*

americana. En este cambio influye indudablemente la larga experiencia de Las Casas en las Indias. Hacia mediados del siglo XVI el «Apóstol de los indios» usa la religión (excomunión, negación de la absolución, etc.) como arma política contra los encomenderos. En una «Representación de 1542» dirigida a Carlos V se estipula que los conquistadores tenían que devolver a los indios dineros y bienes. Y los indios, a su vez, tenían que pagar al fisco una cantidad de éstos como restitución *(Opúsculos...*, pp. 123-133). En 1545, Las Casas publica una pastoral por la que se prohíbe la absolución a los encomenderos que tuvieran esclavos indios. En «Aviso y regla para confesores» (Sebastián de Trujillo, 20-X-1552 en *Opúsculos, ob. cit.*, pp. 235-249) se dan instrucciones prácticas para los confesores de españoles, distinguiéndose varias especies de «delincuentes» entre los conquistadores, encomenderos, oidores, administradores, mercaderes, soldados, corregidores, etc. Las reglas contra los encomenderos se aplican con mayor rigor a los mineros y estancieros «que en la Nueva España se llaman calpisques, y con más rigor deben ser juzgados y constreñidos a la penitencia y restitución, porque han sido los más inhumanos, crueles y desalmados, y los verdugos y ministros de toda la perdición de los indios que han perecido y perecen en las minas y en los otros ordinarios trabajos» *(Opúsculos, ob. cit.*, p. 240b). Una de las medidas restitutivas consiste en pagar a los indios sobrevivientes, o a sus herederos, cierta cantidad de metales preciosos, bienes o trabajo. En la «Regla 8» («Aviso y regla...», *Opúsculos*, p. 240), el encomendero tenía que prometer que no resistiría, directa o indirectamente, las leyes reales sobre el tratamiento de los indios: «Ítem, que esté aparejado para recebir lo que del Rey viniere ordenado, y en ninguna manera suplique ni de otra manera "direte" ni "indirete" resista a la ley ni previsión, ni mandado que el rey proveyese en este caso, antes induzca a los demás que lo obedezcan y cumplan». Por la cédula real de Valladolid (28-XI-1548) se retira el *Confesionario* y las medidas que éste contenía son oficialmente derogadas bajo la política colonialista de Felipe II, especialmente a partir de 1560. Las Casas tuvo que enfrentarse con el conflicto que le presentaba la rapacidad del encomendero y el hecho de que éste no hacía sino seguir las directrices de la política de la Corona.

En el debate sobre los indios se destaca el problema de la libertad, problema de carácter económico, ya que la riqueza como proceso de apropiación implica el reconocimiento, o negación, de los derechos del ser humano. Los colonialistas hacían depender al indio directamente del colono, o encomendero, mientras que los «indigenistas» lo consideraban como vasallo libre dependiente del rey. Pero, de hecho, las leyes fueron inoperantes, y el indio, en la práctica, era siervo del colono. Las Casas a través de toda la *Historia...* defiende a los indios como seres racionales y libres que podían ser convertidos con medios pacíficos. La libertad del indio constituye la condición «sine qua non» para su evangelización, fin primordial de la doctrina lascasiana. Las Casas sigue a Santo Tomás respecto a la idea de que Dios hizo a todos los hombres libres, y a San Agustín quien sostenía la idea de que lo temporal estaba sometido a lo espiritual. En el tratado *De Regia potestate* (1571), Las Casas defiende la idea de que Dios, al crear al hombre

miento: la libertad del indio frente a su conquistador...», *J. Friede, «Las Casas y el movimiento indigenista en España y América en la primera mitad del siglo XVI»*, Revista de Historia de América *(México), 34, 1952, pp. 363-364.*

racional, le confirió libertad y de aquí su condena de la servidumbre del hombre por el hombre. La libertad subjetiva es, según Las Casas, inseparable de la objetiva o socio política, y la falta de ambas impide la conversión del indio: «La segunda que tengar libertad, porque no siendo libres no pueden ser parte del pueblo...» («Entre los remedios» *Opúsculos, ob. cit.*, p. 72a).

Las Casas admite el derecho de la «guerra justa», e incluso reconoce el principio aristotélico de la esclavitud por naturaleza, pero ataca la violencia como medio de evangelización. Acusó, en una ocasión, a Colón de haber cometido la primera injusticia en el Nuevo Mundo cuando el almirante mandó ajusticiar a unos presos por un delito menor y siempre se opuso a su política esclavista. Por ejemplo, la captura de seis indios provoca el siguiente comentario de Las Casas: «No fue otra cosa sino violar tácita o interpretativamente las reglas del derecho natural y derecho de las gentes, que dictan y tienen que al que simple y confiadamente viene a contratar con otros, mayormente habiéndose ya confiado los unos a los otros y tratando amigablemente, lo dejen tornarse a su caso, sin daño de su persona ni de sus bienes, libre y desembargadamente» (I, 232).

El título de «guerra justa» era uno de los recursos legales para esclavizar al indio rebelde: «Cuando estos servicios cesaban los reyes y sus gentes de dar, porque no lo podían sufrir o porque no los querían dar, porque se veían privados de su libertad y puestos en dura servidumbre, allende mil otras ordinarias vejaciones y aflicciones crueles y bestiales e importunos tratamientos que de los cristianos cada hora padecían, luego los tenían por rebeldes y que se alzaban, y por consiguiente, luego era la guerra tras ellos» (I, 71). Las Casas denuncia esta «guerra justa», haciendo que el rey convocase una junta de teólogos en Burgos (1512). Esta junta dictaminó, en forma de siete proposiciones, en favor de la libertad de los indios, declarándolos vasallos libres del rey de España y aconsejando que, por motivos de evangelización, vivieran con los colonos. Esta disposición sería otro de los precedentes de la encomienda: «La quinta proposición, que para evitar el dicho vicio de la ociosidad y los otros vicios que della se siguen, era lícito que su Alteza repartiese los indios entre los fieles de buena conciencia y de buenas costumbres, los cuales, allende los ocupan, les enseñen las cosas de la fe y de las otras virtudes... han de ser puestos en manos de quienes los pueda aprovechar, ansí en la doctrina como en la ocupación y ejercicio» (III, p. 460). En este mismo año, Fray Matías de Paz compuso un tratado en latín en favor de los indios, «desterrando e impugnando el modo de servirse de los indios despótico, y probando que habían de ser gobernados como personas y gentes libres» (II, 458). Desde este año de 1512, hasta la famosa disputa Las Casas-Sepúlveda en Valladolid (1550), la cuestión india fue amplia e intensamente debatida. El caballo de batalla sería el derecho de propiedad de los indios y el tipo de potestad que sobre ellos podían ejercer el rey y el Papa. Las bulas otorgadas por Alejandro VI a los Reyes Católicos en 1493 legitimizaban la posesión de la tierra de los príncipes no cristianos. Esta polémica se había iniciado ya en el siglo XIII con las teorías del canonista el «Ostense» (Enrique de Susa, cardenal de Ostia) que defendió la tesis, en *Summan Aurea Super Titulis Decretalium* (1253) de que con la llegada de Cristo, y posteriormente sus representantes, los gentiles perdieron su jurisdic-

ción sobre las tierras. Susa representaba el predominio de la tendencia hierocrática, que culminaría con Inocencio II (1198-1215), de que el Papa, cabeza de la cristiandad, está sobre el emperador.

Los habitantes del Nuevo Mundo pertenecían a la categoría de los «gentiles». Según esta división, que arrancaba de Santo Tomás, y llegaba a la nueva escolástica (Soto, Vitoria), el «gentil» caía fuera de la autoridad del Imperio ya que nunca había oído hablar de Cristo. En esto se distinguían de los judíos y herejes que habían repudiado la religión. El Papa, como vicario de Cristo, tiene potestad sobre fieles e infieles. Las Casas se opone al «Ostense» y acepta el principio de que el rey puede delegar autoridad espiritual, pero no material, como Cristo la delegara en San Pedro.[17]

Otro filósofo invocado en esta disputa fue Aristóteles, defensor de la tesis de que los infieles eran esclavos por la servidumbre de su naturaleza. Y por no tener razón para gobernarse, habían de someterse a la autoridad. Son esclavos, porque su función se basa en el uso del cuerpo y porque aceptan el uso de la fuerza para ejercer el dominio entre ellos. Las Casas reduce el concepto aristotélico de la servidumbre por naturaleza al gobierno civil, y no a la esclavitud, pues esta esclavitud «per natura» no se puede aplicar, según Las Casas, a los indios, sino a un tipo de bárbaros dedicados al robo y a la violencia, llamados «palantes». El «Defensor de los indios» fue un acérrimo enemigo de los que coartaban la independencia del indio. En una «Carta a un personaje de la Corte (15-10-1535) sobre la esclavitud en Nicaragua» escribe: «¿Por qué, señor, no se tiene sabido en esa tan santa congregación (Real Concejo), por muy conoscida máxima, que no hay ningún esclavo indio en las Indias, que justamente lo sea o lo haya sido?» *(Opúsculos, ob. cit.*, p. 64a).

El «Protector de los indios», formado en el tomismo durante 1520-1531, se basa en el jusnaturalismo de Santo Tomás para defender la inocencia de los infieles *negativae* que no habían oído hablar de Cristo y rechaza la jurisdicción temporal del Papa sobre sus tierras. Según el Doctor Angélico, el infiel, por ley natural, tiene derechos jurídicos sobre sus tierras. Las Casas, siguiendo esta doctrina, afirma que los indios, por derecho natural, pueden invocar sus títulos de propiedad, porque: «sin diferencia, infieles o fieles son animales racionales, y por consiguiente competelles y serles cosa natural vivir en compañía de otros y tener ayuntamientos, reinos y lugares y reinos y ciudades» («Tratado comprobatorio...» en *Opúsculos, ob. cit.*, p. 385a). Hasta sus últimos días, Las Casas atacó el sistema de discriminación de la «guerra justa». En 1565 en «Petición a Pío V» declara: «A V. B. humildemente suplico que haga un decreto en que declare por descomulgado y anatemizado cualquiera que dijese que es justa la guerra que se hace a los infieles, solamente por causa de idolatría, o para que el Evangelio sea mejor

[17] *«Pues si Cristo dio a San Pedro su poder y del Padre en todas las tierras para que por todas amplíe su Iglesia, luego poder le dió para esto sobre los infieles. Item, si de todo el orbe le constituyó maestro y doctor, luego también de los infieles. Item, si recibió poderío sobre todos los que son de Dios hijos en todo el orbe, y los infieles son todos de Cristo, luego sobre ellos también recibió auctoridad y poderío» («Tratado Comprobatorio del Imperio Soberano...»,* Opúsculos, ob. cit., *p. 355b); «De las cosas probadas y cerca de este artículo arriba dichas, parece manifiesto el error de Hostiensis, o de quien se lo impone, en el cap. Quod super his, de voto, donde dicen que dice que sólo por haber venido Christo al mundo, ipso iure o ipso facto, fueron privados todos los fieles de sus señoríos, jurisdicciones, dignidades, honras, reinados y Estados. Cosa absurdísima, vanísima, sin fundamento alguno de razón, ni de autoridad...» («Tratado comprobatorio...», p. 388a).*

predicado, especialmente a aquellos gentiles que en ningún tiempo nos han hecho ni hacen injuria» *(Opúsculos, ob. cit.,* 541a), y en el corolario al «Tratado de las doce dudas» afirma: «De lo dicho sigue que el que las cosas de los infieles hurta o roba, y mucho más si sus estados, jurisdicciones y señoríos les usurpa sin causa justa, comete hurto y rapiña, y de esto ninguno duda» *(Opúsculos, ob. cit.,* 486a).

Para aclarar esta disputa, Fernando V convoca una junta en Valladolid de la que saldría el «requerimiento», documento redactado por el consejero del rey, Juan López de Palacios Rubios. Éste, siguiendo al «Ostense», defendía la potestad espiritual y material del Papa sobre los infieles. El «requerimiento», aplicado a partir de 1513, estipulaba que si los indios no reconocían a la Iglesia católica y al Papa y/o se oponían a la predicación, podían ser reducidos y esclavizados.[18] La falta de sometimiento justificaba, pues, la «guerra justa» y la esclavitud. Esta última había sido autorizada por cédulas reales de 1503 y 1527. El «requerimiento» sería sustituido por una Ordenanza General promulgada por Felipe II el 13-VII-1573. Desde esta fecha el término «conquista» se sustituye por el de «pacificación».

La teoría aristotélica que defendía el derecho del gobierno despótico para los bárbaros (indios) tuvo seguidores en el Nuevo Mundo. El obispo de Darién (Panamá), el franciscano Juan de Quevedo, declaraba en 1519 que los indios eran «siervos a natura». Las Casas contestó a esta opinión del obispo en estos términos: «Aquellas gentes que de todo aquel mundo nuevo está lleno y hierve, son gentes capacísimas de la fe cristiana y a toda virtud y buenas costumbres por razón y doctrina traíbles y de su "natura" son libres y tienen sus reyes y señores naturales que gobiernan sus policías; y a lo que dijo el reverendísimo obispo que son siervos "a natura", por lo que el Filósofo dice en el principio de su *Política,* que "vigentes ingenio naturaliter sunt rectores et domini aliorum" y "deficientes a ratione naturaliter sunt servi", de la intención del Filósofo a lo que el reverendo obispo dice hay tanta diferencia como del cielo a la tierra, y que fuese así como el reverendo obispo afirma, el Filósofo era gentil y está ardiendo en los infiernos, y por ende tanto se ha de usar de su doctrina, cuanto con nuestra sancta fe y costumbre de la religión cristiana coviniere» (III, 343).

Las Casas rechaza la esclavitud no sólo como impedimento para la evangelización, sino como práctica inhumana (incluso entre ciertas tribus indias) que convierte a un hombre en propiedad de otro.

Una vez más el Papa entra en la disputa y en 1537 Pablo III publica la bula *Sublimis Deus* defendiendo la racionalidad de los indios, el derecho a sus bienes y su capacidad para recibir la fe. Esta bula reflejaba las presiones de algunos sectores religiosos entre los que se contaban los dominicos Bernardino de Minaya y Julián Garcés. En la controversia sobre el indio, tienen especial interés las opiniones de los representantes de

[18] *Los que no reconozcan a la Iglesia católica y al Papa y se opongan a la predicación se exponían a lo siguiente: «Ai no lo hicierdes o en ello dilación maliciosamente pusierdes, certificoos que con el ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros y vos haré guerra por todas las partes y manera que yo pudiere, y vos sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de sus Altezas, y tomaré vuestras personas y de vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos, y como tales los venderé y dispondré dellos como Su Alteza mandare, y vos tomaré vuestros bienes...», León Ybot, A.,* La Iglesia y los eclesiásticos españoles en la empresa de las Indias, *II, Barcelona: Salvat Editores, 1962, p. 251.*

la escuela salmantina (convento de San Esteban) y, en especial, fray Francisco de Vitoria. Éste defiende la noción de que la común naturaleza humana constituye la base de toda comunicación social. Vitoria admite, con Las Casas, la predicación pacífica y rechaza la guerra por motivos religiosos. Durante los años 1537-1539 dicta sus *Relecciones Teológicas:* «De temperantia», «De iure belli» y «De Indis». En esta última lección llega a reconocer que la fuerza es desgraciadamente necesaria, si éstos oponen resistencia armada: «Si los bárbaros, ya sean sus jefes, ya el pueblo mismo, impidieran a los españoles anunciar libremente el Evangelio, pueden éstos, dando antes razón de ello a fin de evitar el escándalo, predicarles aún contra su voluntad y entregarse a la conversión de aquella gente, y, si fuere necesario aceptar la guerra o declararla antes que den oportunidad y seguridad para predicar el Evangelio».[19] Los indios, pues, según Vitoria, son siervos por naturaleza, aunque capacitados para alcanzar madurez social e independencia política. Vitoria, partiendo de una base teológica, se convierte en un teórico del colonialismo, según la doctrina que defiende la superioridad del europeo para civilizar y evangelizar al indio, y especialmente para mantener la hegemonía en el comercio con las Indias. De esta manera se justifica la intervención bélica por el «derecho natural al comercio pacífico». Aunque niegue la potestad temporal del príncipe, es decir, la legitimidad de la guerra de conquista en *De los indios, o del derecho de guerra,* el doctor salmantino justifica, en última instancia, a través de argumentos teológicos, la intervención autoritaria del Pontífice, en virtud de su potestad indirecta sobre las cosas temporales. Lo que llegó a constituir un fundamento de la explotación económica de las Indias por los españoles.[20]

El argumento religioso esgrimido por Vitoria, y posteriormente por Sepúlveda, el gran detractor de los indios, sobre la infidelidad de éstos, se convertiría en instrumento político para justificar la empresa económica en el Nuevo Mundo. En las famosas controversias de Valladolid (1547-1548), Sepúlveda legitimizaba la guerra en las Indias, basándose en el primer libro *De los políticos* de Aristóteles, según la conocida teoría de que los pueblos civilizados tienen el derecho a someter a los bárbaros por la fuerza. Se es siervo por naturaleza, por haber nacido en ciertas regiones, o por tener costumbres depravadas. Estas condiciones se daban, según Sepúlveda, en el caso de los indios. Las Casas refutaría esta tesis en su *Tratado sobre los indios que se han hecho esclavos* (1547), obra en la que defiende la libertad de los indios y su conversión por medios pacíficos.

Sobre el papel que el religioso tuvo en el Nuevo Mundo (al margen de las diferencias doctrinales de las distintas órdenes: jerónimos, franciscanos, dominicos y mercedarios)

[19] Obras de Francisco de Vitoria, Relecciones teológicas, *Ed. de Teófilo Urdanoz, Madrid: B.A.C., 1960, «Conclusión cuarta», p. 717. Y en la misma relección «De Indis» escribe Vitoria: «De lo dicho en toda la cuestión parece deducirse que si cesaran todos los títulos, de tal modo que los bárbaros no dieran ocasión ninguna de guerra ni quisieran tener príncipes españoles, etc... debían cesar también las expediciones y el comercio, con gran perjuicio de los españoles y grande detrimento de los intereses de los príncipes, lo cual no sería tolerable», p. 725.*

[20] *«Comprendemos que la organización de las misiones sea una medida temporal con finalidad espiritual; pero es muy difícil pensar lo mismo si se nos dice que el monopolio de comercio para los españoles es también una acción temporal con fines espirituales. En efecto, Vitoria escribe que la competencia de otras naciones en la búsqueda de las riquezas de América sería nociva para el desarrollo normal de la cristianización. Es decir, comerciando sin ser molestados, los españoles adoctrinarán mejor», Jaime Concha, «Las relecciones sobre los indios de Francisco de Vitoria»,* Atenea, *V. 43, 413, 1966, p. 118.*

podría afirmarse que en el siglo XVI el representante de la Iglesia católica fue el transmisor de la ideología del Estado español. Este carácter teocrático de la conquista y civilización tiene su antecedente en la proclamación de Carlomagno, coronado emperador por León III en el año 800. Contra la tendencia teocrática, la escolástica del Siglo de Oro defendió el derecho natural y el nacionalismo. En líneas generales la política oficial de la Iglesia respecto al indio fue positiva. Las Casas tuvo una notable influencia en las «Nuevas Leyes» de 1541, leyes que proclamaban la libertad del indio. Su aplicación práctica tropezaría, como siempre, con la oposición de los colonos. El «Protector de los indios» fue uno de los primeros religiosos en el Nuevo Mundo que se atrevió a formular una denuncia abierta contra el colonialismo español. Por esto, aparece como un adelantado de la moderna lucha por los derechos del ser humano.

El problema del negro

El problema del negro está íntimamente ligado al indigenismo de Las Casas. Su defensa de la esclavitud negra, bajo ciertas condiciones, ha dado lugar a una polémica sobre la esclavitud en el Nuevo Mundo. Un breve recorrido histórico por la cuestión nos descubrirá que la posición del dominico sevillano respecto al africano era consecuente con su política en favor del indio.

El rey Fernando envió a trabajar a las minas de La Española a diecisiete esclavos, y en 1510 encomendó a la Casa de Contratación de Sevilla que hiciera mandar a esta isla 200 esclavos. Cisneros revocó esta cédula el 23-IX-1516, pero a fines de este año, el propio cardenal autorizaría el envío de negros al Nuevo Mundo. En el «Memorial de 1516» Las Casas especifica que se manden «una veinte negros y otros esclavos en las minas», lo que evidencia que el esclavo no se identifica con el negro.[21] El 22-VI-1518, los jerónimos aconsejan la importación de esclavos para proteger a los indios y aumentar los ingresos de la corona. En un «Memorial» de este año se menciona la cifra «veinte negros y negras» («Memorial de remedios para las Indias, 1518», *Opúsculos, ob. cit.*, 34b). La introducción de la pareja indica un deseo de potenciar a este resistente trabajador africano. Por la Real Cédula del 9-I-1520, se concedía al licenciado Antón Serrano permiso para que pudiera comprar negros a los portugueses y traerlos a cualquier parte de las Indias. Y en una carta al Consejo de Indias de 1531 se solicitan «quinientos o seiscientos negros».[22]

[21] *«Pero que en lugar de los indios que había de tener en las dichas comunidades, sustente S. A. en cada una veinte negros, o otros esclavos, en las minas, de comida la que hobiere menester, y se será muy mayor servicio para S. A. y ganancia, porque se cogerá mucho más oro que se cogerá teniendo doblados indios de los que había de tener en ellas», «Memorial de remedios para las Indias, 1516»,* Opúsculos, ob. cit., *9b). Y más adelante, en el mismo «Memorial», se recomienda a las comunidades en Cuba que «puedan tener esclavos negros y blancos que los puedan llevar de Castilla...» (p. 17a).*

[22] *«El remedio de los cristianos es este, muy cierto: que S. M. tenga por bien de prestar a cada una de estas islas quinientos o seiscientos negros, o los que paresciere que al presente bastaren para que se distribuyan por los vecinos, e que hoy no tienen otra cosa sino indios; e los que más vecinos vinieren, a tres e a cuatro, e a seis, según que mejor paresciere a la persona que lo hobiere de hacer, e se los fíen por tres años, hapotecados los negros a la mesma deuda, que al cabo del dicho tiempo será Su Majestad pagado; e terná poblada su tierra, e habrán crescido mucho sus rentas, así por el oro que se sacará de las minas, como por las aduanas e almojarifazgos e otros intereses por mucho crescerán», «Carta al Consejo de Indias», 20.1.1531),* Opúsculos, ob. cit., *p. 54b*

Los esclavos en España eran prisioneros de guerra hechos contra el Islam y su traslado a las Indias mejoraba, en teoría, su condición. En 1565 había 6.327 negros en Sevilla,[23] y muchos de éstos acompañaron a sus señores a las Indias. Por ejemplo, Estevanico sirvió a Cabeza de Vaca en 1536, y en 1539, bajo la autoridad de fray Marcos de Niza, descubriría varios pueblos zuni. Como producto de una guerra justa, la esclavitud estaba justificada, pero no su tráfico. La reina Isabel prohibió a Colón, en 1495, la esclavitud de indios, y Cisneros condenó la compra de esclavos negros a los portugueses. Éstos, desde 1416, habían intensificado la trata de negros en la costa occidental del África ecuatorial. La transferencia de esclavos de España a América se admite desde 1501. La esclavitud de los negros como institución fue aceptada siguiendo la doctrina aristotélica. La admisión de esta práctica se consideraba legal si caía dentro de algunas de las causas consideradas justas: origen, guerra justa, venta del hijo por el padre, venta por parte de la propia persona y desacato público. Este resumen de los motivos de la esclavitud se encuentra en la obra de George Scelle, *La traite négrière aux Indes Castilla* (París, 1906).

El antecedente directo del mestizaje en América se encuentra en las Canarias donde el matrimonio entre españoles y guanches no estaba sancionado ni por la Iglesia ni por el Estado. El propio rey Fernando autorizó el casamiento de españoles (la emigración a principios del XVI fue predominantemente masculina) con mujeres indias desde 1501, y posteriormente por cédulas reales del 19-X-1514 y 5-II-1515. Las Casas también aconsejó el mestizaje (III, 179), solución que supone una forma de «desindianización». También admitió, siguiendo la costumbre de la época, la esclavitud de negros y de los indios caníbales, apoyándose en la doctrina jurídica que justificaba la compra de esclavos infieles. Por esto, no puede ser acusado de ser el autor de la importación de negros a América.[23b] Esta medida la propuso no sólo para aliviar los trabajos de los indios, sino para efectos de repoblación: «Podrá Su Majestad dar por algunos años a algunas personas señaladas y hacer merced a uno de cincuenta mil maravedís; a otro, de ciento; a otros, de más, y a otros, de menos, para que ayuden a la tierra a poblar hasta que en ella se arraiguen; y también mandalles prestar o fiar algunos esclavos negros que les paguen dentro de tres o cuatro años...», «Memorial de remedios, 1542», *Opúsculos, ob. cit.*, 121a. Otro motivo que justificaba la importación de negros es el que muchos religiosos, especialmente los dominicos, negaban la absolución a los encomenderos y la mano de obra india escaseaba. Las Casas, a pesar de su arrepentimiento (III, 177) y condena de la esclavitud de los indios, posee siervos negros hasta 1544.[24] En 1552, fecha de la aparición de la *Primera década de Asia* de João de Barros, se condena la trata de negros por los portugueses en África.

Las sugerencias y consejos hechos por Las Casas para importar negros a las Indias

[23] *Magnus Mörner,* Race Mixture in the History of Latin America, *Boston: Little, Brown and Co., 1967, p. 17.*

[23b] *La defensa del dominico contra esta acusación se encuentra en el cap. VII del trabajo de M.J. Morenas,* Précis historique de la traite de noirs et de l'esclavage colonial, *Paris, 1828. Hay edición facsímil en Ginebra, 1978.*

[24] *«Despite his final rejection of Negro slavery, as late as 1544, he owned several Negro slaves and no document has come to light which reveals any concerned opposition to Negro slavery during the sixteenth century», L. Hanke,* Aristotle and the American Indians, *Chicago: Henry Regnery Co., 1959, p. 9.*

no fueron, pues, la causa inicial de la esclavitud negra en el Nuevo Mundo.[25] La esclavitud, en general, estaba legalizada en el siglo XVI y los españoles la practicaron en las plantaciones de las Canarias. Ya en 1501, por la cédula real del 16 de septiembre, se dan instrucciones a Nicolás de Ovando, gobernador de La Española, para introducir, «esclavos que fyan nascido en poder de crysthianos, nuestros súbditos e naturales». Los antecedentes jurídicos de esta práctica esclavista se encuentran en la ley codificada de las *Siete Partidas* (1256-1263/5) de Alfonso X, El Sabio, en la que se dan una serie de privilegios y responsabilidades para amos y esclavos. Éstos se confundían con los siervos. Las Casas defendió no la esclavitud de los negros, sino el uso de los negros, ya jurídicamente esclavos, para humanizar las condiciones de la encomienda. El Consejo de Indias, por su parte, se basaba, en lo referente a la esclavitud de los negros, en una política práctica y realista, como lo demuestra, por ejemplo, el proyecto de colonización pacífica de la tierra venezolana. En esta ocasión, el Consejo instruye que, «después de hechos algunos pueblos de españoles, de los que se debían de hacer, pudiese llevar cada uno de los cincuenta de Castilla tres esclavos negros para su servicio a la dicha tierra, la mitad hombres y la mitad mujeres, y después que estuviesen hechos los tres pueblos y hobiese cantidad de gente de españoles, si pareciese al dicho clérigo que convenía, pudiese llevar cada uno de los otros 50 otros siete negros esclavos, la mitad hombres y la mitad mujeres» (III, 283). Las Casas recomendó la importación de un número reducido de negros en 1518,[26] pero el Consejo de Indias decidió importar 4.000 (III, 274). El 18-VIII-1518, el emperador Carlos V concedió licencia al flamenco Lorenzo de Gorrevod, gobernador de Bressa, para la importación de negros. Éste se la vendería a los genoveses por 25.000 ducados. El 12-II-1528, los Welser y Ehinger adquieren el derecho de la Corona española (asiento) para introducir esclavos en América. El precio máximo que se podía cobrar por pieza era el de 50 ducados.[27] Aunque Las Casas advirtió el peligro de la concesión de estas licencias, no llegó a prevenir las gravísimas implicaciones de esta medida.

Pero, en último análisis, podría hablarse de una progresiva toma de conciencia del dominico sevillano, ya que posteriormente llega a equiparar y condenar, tanto la trata de indios, como la de negros. Las Casas representaba una corriente del pensamiento abolicionista en el siglo XVII, tendencia representada especialmente por miembros de

[25] *«Las Casas no fue, por tanto, el primero en concebir el proyecto de la importación de negros, como a veces se ha pretendido. Mucho menos aún su actitud resulta extraordinaria ni extraña. En aquel entonces —como aún habremos de comprobar— todos los teólogos españoles sostenían la opinión de que era lícito reducir a esclavitud a los cautivos de guerra; y como tales eran considerados los negros. Los dictámenes de Las Casas contribuyeron, sin embargo, a que en adelante la trata de negros entre África y las Indias occidentales pudiese desenvolverse sin trabas», J. Höffner,* La ética colonial española del Siglo de Oro, *tr. de Francisco de Asís Caballero, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1957, p. 229.*

[26] *Konrad Häbler,* Die Überseeischen Unternehmungen der Welser und ihrer Gesellschafter, *Leipzig, 1903, pp. , 79-82.*

[27] *«Antiguamente, antes que hubiese ingenios, teníamos por opinión en esta isla, que si al negro no acaecía ahorcalle, nunca moría, porque nunca habíamos visto negro de su enfermedad muerto, porque, cierto, hallaron los negros, como los naranjos, su tierra, la cual es más natural que su Guinea, pero después que los metieron en los ingenios, por los grandes trabajos que padecían y por los brebajes que de las mieles de caña hacen y beben, hallaron su muerte y pestilencia, y así muchos dellos cada día mueren...», Las Casas (III, pp. 275-276); «Tengan VV. SS. por muy malos servidores del Rey a quien pidiere merced y licencia para negros si saben el daño que hacen, e si no lo saben avísenles dello», «Carta al Consejo de Indias, 20.I.1531»,* Opúsculos, ob. cit., *p. 55b.*

la Iglesia, especialmente los dominicos. Entre éstos se encuentran: Domingo de Soto *(De justitia et jure,* lib. 4, quest. 2, art. 2); Tomás de Mercado *(Suma de tratos y contratos,* Sevilla, 1587), Bartolomé de Albornoz *(Arte de los contratos,* Valencia, 1573). Y junto a los dominicos habría que citar a los capuchinos Francisco José de Jaca y Epifanio Moirans.

La encomienda

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo alteró, entre otras cosas, la estructura económica de la población india. La economía que se instaura en las Indias está controlada por el grupo dominante que representa al poder imperial y que desde el principio de la conquista consideró al indio como un ser diferente, es decir, inferior. Con este grupo de comerciantes progresistas vienen también delincuentes (perdonados por emigrar a las Indias según concesión de los Reyes Católicos del 22-VI-1497), clérigos, hidalgos secundones, aventureros y vagos. A esta parasitaria especie se referirá Las Casas en varias ocasiones: «Y como ya habían experimentado que los cristianos eran tan grandes comedores y que sólo habían venido de sus tierras a comer, y que ninguno era para cavar y trabajar por sus manos en la tierra...» (I, p. 419); «en pasando acá, luego presumieron y hoy presumen, por gañanes y rústicos que sean, de no trabajar, sino holgazanear y comer de ajenos sudores» (I, p. 457). El mismo Las Casas representa al clérigo modesto que, con algunos conocimientos, viene a las Indias a mejorar su condición. Muchos de estos primeros emigrantes reclamaron el estatus de hidalgo para no pagar tributos. Las Casas siempre defendió la importación de labradores españoles para aliviar el trabajo de los indios, para repoblar y, en general, para lograr un progreso económico que él basaba en la agricultura. En su «Carta al Rey, en favor de la isla Española» de 1559 declaraba que «El remedio es poblarla de gente labradora y llana, que en estos reinos sobra» *(Opúsculos, ob. cit.,* p. 463).

La fuerza minoritaria externa que aspiraba al control de la producción material dependía, como toda forma de dominación, de la servidumbre del indio. Por esto, todo intento de liberación del aborigen se consideró como un obstáculo para los intereses de los colonos. Posteriormente la ambición política, neofeudal, autonomista, de los encomenderos representó un peligro para la Corona, que trató siempre de limitar el fragmentarismo de la nobleza feudal y la posible creación de un estado independiente. De aquí la influencia que Las Casas, enemigo acérrimo de los métodos de explotación del indio, tuvo en la legislación para mejorar la condición del aborigen, y el apoyo que recibió para la pacificación de la costa de Paria y Guatemala, experimentos de colonización de los que se excluyó a los encomenderos. Pero Las Casas siempre se debatió entre la defensa del derecho del indio y su productividad económica. El colono, por su parte, aceptaba en teoría cualquier legislación en favor del indio, con tal de que no se viese afectado el régimen de explotación del indio como fuente de ingresos.

En sus primeros años de estancia en el Nuevo Mundo, Las Casas defendió los intereses de los colonos, pero alrededor de 1540 la política lascasiana se vuelve contra éstos, porque tuvieron, «una directa y nefasta influencia sobre los precios y bienes raíces y

'otras granjerías de la tierra'»[28]. Por derecho natural y divino, Las Casas defiende los bienes y propiedades de los indios: «no pierdan el nombre de señorío ni su jurisdicción y dominio cada uno sobre sus vasallos, pues nuestra santa fe no priva a nadie de lo que le compete de ley natural y derecho de las gentes, ante la Sagrada Escritura y la ley divina se lo confirma, y se compadece bien sus particulares jurisdicciones, títulos y señoríos con la jurisdicción y señorío supremo y universal que Vuestra Majestad, como rey de España, tiene»[29].

Cuando se inicia la conquista, la metrópoli estaba en un período de transición del feudalismo al capitalismo a través del mercantilismo monetario, basado, especialmente, en la navegación oceánica y en las armas de fuego. La colonización española, monopolizada por el Estado, fue financiada con fondos privados (especialmente de la burguesía española e italiana), ya que el fondo público carecía de medios económicos[30]. El propio Las Casas recomienda al Rey que pida dinero prestado a los particulares que viven en las Indias: «Para sacar algunos dineros, porque vuestra alteza al presente no los ponga, puédese tener esta manera: que algunos que allá están, que tienen cantidad de oro, vuestra alteza les pida prestado alguna parte dello que ellos puedan dar...»[31]. A pesar de la concentración del poder en el binomio Monarquía-Iglesia, y una economía basada en la acumulación de metales preciosos, existía, dentro de la Península, una economía diversificada[32]. El sistema económico europeo introduce el trabajo intensivo en el Nuevo Mundo. Esta práctica, es decir, el tránsito del modo de producción feudal al capitalista, se traduce en la concentración de los medios de producción en unos pocos y en una más intensa explotación del indio. El oro que venía de las Indias servía para pagar mercaderías a países europeos y para cancelar deudas a banqueros flamencos, portugueses, italianos y alemanes. Las Casas se quejaría de la violenta colonización de éstos en Venezuela, tierra que recibieron en pago de un préstamo hecho a la Corona española durante la dinastía germánica de los Habsburgos[33].

La Iglesia estaba interesada no sólo en el dominio espiritual, sino en las ventajas materiales del Nuevo Mundo. Y el Estado se sirvió del aparato teológico del clero para formular su política de colonización. El catolicismo, aunque era incapaz de crear nue-

[28] *Citado por J. Friede,* «Las Casas y el movimiento...», ob. cit., *p. 385.*

[29] «*Memorial de Fray Bartolomé de las Casas y Fray Rodrigo de Andrada al Rey*», *1543,* Opúsculos, ob. cit., *p. 184a.*

[30] «*La conquista fue fundamentalmente empresa del capital comercial privado. La Corona contribuyó muy rara vez de manera directa. Un capitalista o grupo de capitalistas asociados hacía un contrato con la Corona llamado* capitulación. *En él se especificaban los derechos, privilegios y obligaciones de la Corona y los capitalistas como rédito de su inversión y premio a sus riesgos personales. Quien recibía la concesión real podía ser un empresario organizador o un grupo. Luego se hacía trato con un líder militar para que dirigiera la expedición. En muchas ocasiones el empresario y el líder eran la misma persona*», *H. Vidal,* Socio-Historia de la Literatura Colonial... ob. cit., *p. 36.*

[31] «*Memorial de remedios*», *1518,* Opúsculos, ob. cit., *p. 39b.*

[32] «*Pero en el siglo XVI puede comprobarse igualmente la existencia de una industria desarrollada que testimonia un desarrollo considerable del espíritu capitalista. Sevilla poseía 1.600 hilares que ocupaban 130.000 obreros. Toledo producía 430.000 libras de seda, lo que daba trabajo a 34.484 personas. Segovia poseía importantes manufacturas de seda y textiles, etcétera*», *W. Sombart,* Le bourgeois, *París, 1966, p. 132.*

[33] «*¿Parécele a vuestra merced que fue el rey bien aconsejado cuando por cuatrocientos mil ducados de oro, o ducados, que le prestaron los alemanes les hobiese de dar (dada, o en prendas, no no sé cómo una tierra tan grande como aquella...?*», «*Carta a un personaje de la Corte*», *15.10.1535,* Opúsculos, ob. cit., *p. 67b.*

vas formas de producción en las colonias, operaba como un esqueleto ideológico del sistema precapitalista, justificando la explotación del indio por el trabajo forzado, así como el régimen tributario impuesto a éste. La acumulación capitalista introdujo una serie de cambios en la vida económica de la comunidad india. El abandono de una economía basada en la subsistencia, especialmente en la agricultura, la pesca y la caza, la explotación del indio en condiciones onerosas, así como el despojo de sus tierras, son algunos de los rasgos que definen la política económica de la Corona en el Nuevo Mundo.

Desde el principio de la conquista el interés por el oro obsesiona a los españoles (I, 210, 22, 262, etc.), y al hacer de este metal un fetiche lo convierten, como al mismo hombre, en un objeto de intercambio. La idea de la propiedad privada llega a las Indias con los primeros conquistadores. El aborigen vivía en una tradición de comunidad, comunidad primitiva en la que se producían valores de uso, bienes afectados directamente por la satisfacción de sus necesidades dentro de una relación personal. El oro, la moneda y el salario introducirían una relación social de los objetos. El mundo de la expropiación hace que el hombre deje de ser hombre para el hombre. El valor se convierte en una propiedad de las cosas, y no en una propiedad del hombre.

El 20.XII.1503 se emite la orden que regula el trabajo asalariado entre los indios y un año antes, el comendador de Lares es ordenado por el rey que «Hagáis pagar a cada uno el día que trabajare el jornal y mantenimiento que según la calidad de la tierra, y de la persona, y del oficio vos pareciere que debiere de haber, mandando a cada cacique que tenga cargo de cierto número de los indios, para que los haga ir a trabajar donde fuere menester...» [34]. Las Casas recomienda por su parte que este trabajo no libre asalariado se humanice: «Que el jornal que les había de pagar fuese conveniente y conforme a los trabajos, para que de sus sudores y fatigas reportasen algún galardón, para que se consolasen y proveyesen a sí y a sus mujeres» [35]. E incluso llega a advertir sobre los peligros que para la descendencia podrían acarrear el trabajo forzado y la separación de los sexos [36].

La venta del hombre por el salario hace del colono un capitalista. Y el dinero, introducido por el europeo, deviene una realidad opresiva, creando una alienación del objeto del trabajo del indio, cuya actividad se transforma en algo contra él. La legislación de Burgos (1512) trata el salario y los asalariados en las Indias con una óptica europea que ignoraba las brutales condiciones del trabajador aborigen en las Indias. La Corona y Las Casas advirtieron que la matanza indiscriminada de los indios era no sólo injusti-

[34] *«Entre los remedios» ('Razón Oncena'),* Opúsculos, ob. cit., *p. 101a.*

[35] Ibídem, *p. 102a.*

[36] *«Cuanto a la tercera, que debiera tener respecto a las grandes necesidades de las mujeres e hijos y a que se juntaran cada noche, o al menos cada sábado, aunque esto era injusto como dijimos, consintió que se llevasen los maridos a sacar oro diez y veinte y treinta y cuarenta leguas, y aún algunos más y las mujeres quedaban en las estancias, que acá se llaman granjas, trabajando trabajos muy grandes... trabajo para gigantes, mayormente cavando el suelo duro no con azadas, sino con palos... Por manera que no se juntaba el marido con la mujer, ni se veían en ocho o diez meses y en un año, y cuando a cabo de este tiempo se venían a juntar, venían de las hambres y trabajos tan cansados y molidos y tan sin fuerzas, que muy poco cuidado tenían de comunicarse. Y desta manera cesó entre ellos la generación», «Entre los remedios» ('Razón décima'),* Opúsculos, ob. cit., *p. 103b.*

ficable desde el punto de vista humanitario, sino que repercutía negativamente sobre la economía. Esta preocupación la manifestó el propio Almirante en fecha temprana en un memorial enviado a los Reyes Católicos desde la Española: «Que los indios de esta isla Española son la riqueza de ella, porque ellos son los que cavan y labran el pan y otras vituallas a los cristianos, y les sacan el oro de las minas, y hacen todos los otros oficios y obras de hombres y bestias de acarreo» (III, p. 190): «Y como cada día los matan e disminuyen, por consiguiente, se van perdiendo y disminuyendo los derechos y rentas de vuestra majestad»[37].

Las Casas, durante su larga permanencia en las Indias, no dejó de debatirse entre el problema de la justicia respecto al indio y una colonización rentable. Pero una colonización económicamente agresiva era obstaculizada por un sistema feudal de producción, importado por un sector de los conquistadores. Dentro de los distintos planes de reforma económica propuestos por Las Casas, quedan siempre sin superar una serie de contradicciones que surgen del predominio, o combinación, de los siguientes sistemas: teocratismo, providencialismo, neofeudalismo y mercantilismo. Desde el punto de vista estrictamente económico, el fraile sevillano es un representante de una burguesía en ascenso («tercera fuerza»). Es decir, un sector intermedio entre nobleza y pueblo que quería imponerse como fuerza económica independiente[38]. Las Casas, dentro de la diversidad ideológica del siglo XVI, propone no sólo la moralización del colono (a quien censura por su parasitismo social), sino medidas prácticas y modernas en el trabajo que favorezcan a la colectividad.[39]

La encomienda

El caballo de batalla de la economía en el Nuevo Mundo es, por supuesto, la encomienda. Es decir, el uso coercitivo del indio para el trabajo realizado por el conquistador, colono, funcionario o clérigo en las Indias, o desde España.

El repartimiento, o futura encomienda, se originó con la distribución de indios hecha por Colón para apaciguar la rebelión de los españoles encabezados por Roldán (II, 104) y por la disposición, en 1499, de dar un indio a cada uno de los emigrantes que venían a la Española[40]. En general, los teólogos españoles no defendían la eliminación de la encomienda, sino su reducción y la prohibición de otras nuevas. Junto a los beneficios que la encomienda reportaba, se pensaba que este sistema constituía una forma de explotación más racional del indio, basándose en la creencia de que su libertad podría llevar a un tratamiento más injusto de éste. El repartimiento y la encomienda recibirían sanción oficial por la cédula real del 20.XII.1503, otorgada por la

[37] Ibídem, *p. 110b.*

[38] *J.M. Maravall,* Poder, honor y élites en el siglo XVII, *Madrid: Siglo XXI, 1979, pp. 251-291.*

[39] *Alain Milhou, «Radicalisme Chrétien et utopie politique» en* Las Casas et la politique des droit de l'homme, *Centre National de la Recherche Scientifique, Aix-en-Provence, 1976, p. 168.*

[40] *«Sepa Vuestra Majestad que el año de MCCCCXCIC, el primero almirante, don Cristóbal Colón, que descubrió aquellas Indias, por servicios señalados que algunos habían hecho en la Isla Española a los Reyes Católicos y a Vuestra Majestad, al tiempo que se quisieron venir a estos reinos, para satisfacerles en algo díles a cada uno un indio y licencia para traerlo consigo acá, e yo que esto escribo tuve uno dellos»,* Opúsculos, ob. cit., *p. 72a.*

reina Isabel en Medina del Campo. En virtud de esta orden, los indios vivirían en comunidad con los cristianos, en régimen de libertad, para su más rápida y efectiva conversión [41]. Esta medida facilitaba, hasta cierto punto, el sistema de trabajo forzado. Fernando el Católico revertiría esta política, otorgando en 1509 a Diego Colón, hijo del Almirante, muchos repartimientos, y en 1514 daría instrucciones a Pedrarias para extender la encomienda a tierra firme.

Las Casas, antiguo encomendero, condena, a partir de 1512, el abuso de este sistema [42]. Como todo clérigo, aspiraba a una reforma de la encomienda y no a la eliminación de la principal fuente de ingresos de la Corona. Ésta, como antes dijimos, apoyó a Las Casas en su lucha contra los encomenderos, como forma de combatir la tendencia esclavista y autonomista de éstos. Una de las medidas que adoptó Las Casas para sustituir el régimen de la encomienda fue la de reclutar labradores en 1518 para incorporarlos a las comunidades indias donde cultivarían la tierra en armonía racial. Junto a esta alternativa mixta [43], se formula también la propuesta de una comunidad autónoma para los indios. Haciendo a éstos directamente tributarios, se eliminaba el poder intermedio, así como el abuso del «encomendero rico»: «Por manera que tiene cuatro señores: a Vuestra Majestad y a sus caciques, y al que están encomendados, y al estanciero que agora acabó de decir, que pesa más de cien torres. Y podemos añadir con verdad, a cuantos mozos y negros tiene el amo, porque todos no saben sino desollarlos, oprimillos y roballos» [44]. Por su actitud contestataria ante la autoridad que se interponía entre la comunidad de base y el rey, Las Casas ha sido calificado como el «último comunero» [45].

Bartolomé de Las Casas no fue el único en combatir las injusticias de la encomienda. El Rey y el Consejo de Indias publicaron una serie de leyes, cédulas y documentos

[41] *«Por eso el documento disponía que se les obligase a vivir en comunidad con los cristianos (Encomiendas) ya que sólo así cabría esperar la lenta conversión de los naturales. Estos debían obligarse, además, a servir a los cristianos en la agricultura y en las minas y a ayudarles a catar oro, si bien pagándoles sus jornales, ya que los indios, lo mismo antes que ahora, continuaban siendo hombres libres y no eran esclavos», J. Höffner,* La ética colonial española, ob. cit., *p. 222.*

[42] *«Después confirmó y refirmó lo mismo al dicho segundo gobernador, Bobadilla, y después al tercero, comendador de Lares el cual, el año de quinientos y tres, siendo yo presente, introdujo, contra voluntad y sciencia y contra los mandamientos de la dicha señora reina, esta infernal pestilencia». «Proposición XXVIII» (*Opúsculos, ob. cit., *p. 256 a y b): en la «Razón Oncena» («Entre los remedios»), Las Casas afirma que el repartimiento se inició en 1502 en la Española bajo el comendador mayor Alcántara, y se aduce como razón que como los indios «no querían trabajar, sino andar vagabundos, y que por eso convenía que tuviesen comunicación con los cristianos» (*Opúsculos, *p. 100b). En el «segundo remedio» del «Memorial de denuncias (1516)» propone «Que porque el haberse muerto los indios, y morirse cada día, principalísimamente, ha estado y están en dallos y repartillos a singulares personas, que es a cada uno por sí para dellos se sirva, y a esta causa todas las otras de su muerte acompañan y asimismo della dependen; que vuestra señoría mande hacer una comunidad en cada villa y ciudad de los españoles, en que ningún vecino tenga indios conocidos ni señalados...» y en el «Memorial de remedios para las Indias 1516» propone que se elimine el repartimiento en Cuba, Jamaica, La Española y las Lucayas (*Opúsculos, ob. cit., *pp. 10-12).*

[43] *«Memorial de remedios 1516»,* Opúsculos, ob. cit., p. 7b.

[44] «Razón Octava», Opúsculos, ob. cit., *pág. 7b.*

[45] *«Pero ninguno de ellos defendía a ultranza, como Las Casas, la persistencia de las vinculaciones originarias y naturales de esas mismas comunidades de base frente al Estado; ninguno, salvo Las Casas, condicionó la misma legitimidad y validez jurídica y política del Estado a la previa salvaguardia de las estructuras comunitarias englobadas en él. En este sentido Las Casas puede y debe ser calificado, sino como el único ni el primero, sí como el último comunero en la historia de las ideas políticas de la España protomoderna», Vidal Abril Castello, «Bartolomé de Las Casas, el último comunero» en* Las Casas et la politique des droits de l'homme, ob. cit.

(especialmente entre 1516 y 1529) para mejorar la situación de los encomendados y el 18.XI.1533, el consejo propuso la eliminación de la encomienda. Pero con el descubrimiento de nuevas tierras en México y Perú, sólo se llegó a limitar el poder de los encomenderos. El 23.II.1536 se aprueba una ley para convertir al indio en tributario con las mismas obligaciones que el español. El rey cedía este tributo al encomendero quien, por su parte, tenía que garantizar la libertad del indio y el derecho a sus bienes. En 2.V.1537, Las Casas y el gobernador Maldonado firman un pacto por el que los indios reservados a las misiones para su evangelización no serían incorporados a la encomienda, sino directamente a la Corona. Pero la presencia del encomendero elimina la aplicación de cualquier ley en pro del indio: «E ansí, aunque se les diese su gobierno, los señores naturales ni los pueblos y maceguales no son libres habiendo comenderos»[46]. Y en la «Razón Octava» de 1542, Las Casas ataca violentamente la encomienda, llegando a proponer que los indios fueran incorporados a la Corona como vasallos libres[47]. Las «Nuevas Leyes» de 1542 abolían prácticamente la encomienda, pero el español americano, por los efectos económicos que esta medida suponía, opuso tal resistencia que estas leyes fueron revocadas.

La tendencia antiencomienda tanto de la Corona, como de Las Casas, se intensifica con el paso de los años. La carta que Las Casas dirige en 1555 a fray Bartolomé Carranza de Miranda (quien posteriormente moriría en la cárcel de la Inquisición) termina con un violento ataque contra la encomienda[48], y al año siguiente, en el «Memorial-Sumario a Felipe II», Fray Bartolomé reitera sus ataques contra la encomienda, ante la propuesta «de un fulano de Ribera que ha ofrecido a Vuestra Majestad, de parte de los españoles que han tiranizado y destruído aquellos reinos del Perú siete o nueve millones, porque Vuestra Majestad le dé los dichos repartimientos perpetuos y los indios (reyes y señores y súbditos) por vasallos»[49]. La acción benefactora de Las Casas por la causa de los indios fue reconocida por éstos en una carta del 2.VI.1556 desde Tlapoca (México) dirigida a Felipe II, a quien piden que nombre a Fray Bartolomé protector de indios.[50]

[46] *«Carta a los dominicos de Chiapas y Guatemala (1536),* Opúsculos, ob. cit., *p. 473a.*

[47] *«En lo que toca al remedio de los indios de todas las Indias, y a la manera que se debe tener para que sean cristianos y se conserven en las vidas y su libertad y no los acaben de destruir los españoles no hay otro camino, ni modo, ni orden sino que Su Majestad los encorpore en su Real Corona, como vasallos que son, quitando todas las encomiendas que están hechas en todas las Indias», «Memorial de Remedios (1542)»,* Opúsculos, ob. cit., *p. 120a.*

[48] *«A lo séptimo y postrero que vuestra paternidad dice, por las cosas dichas parece claro la respuesta, conviene a saber: no ser medio sino diabólico, pernicioso y condenado por toda ley de razón y extremos, dar uno ni ningún repartimiento perpetuo ni temporal, aunque fuese por una hora, porque es privarlos de su libertad, y a los reyes y señores de sus señoríos, con todas las otras deformidades que en sí contiene, como arriba queda dicho»,* Opúsculos, ob. cit., *449b.*

[49] Opúsculos, ob. cit., *p. 454b. Y un año antes de su muerte en el «Memorial al Consejo de Indias» (1565) declara Las Casas: «Olvidando las dos especies de tiranía con que habemos asolado aquellas tan innumerables repúblicas: la uno en nuestra primera entrada, que llamaron conquista, en aquellos reinos, no nuestros, sino ajenos, de los reyes y señores naturales, en cuya pacífica posesión los hallamos. La otra fue y es la tiránica gobernación, mucho más injusta y más cruel que la que con Faraón oprimió en Egipto a los judíos, a que pusieron por nombre repartimiento o encomiendas»,* Opúsculos, ob. cit., *537a.*

[50] *Miguel León-Portilla,* Culturas en peligro, *«Bartolomé de Las Casas en la conciencia indígena del Siglo XVI», Alianza Editorial Mexicana, 1976, pp. 93-104.*

Las Casas combatió, hasta sus últimos días, la encomienda, incluso la «reformada», por creer que estaba basada en el robo y la brutal explotación del indio. Sin embargo, hay que notar que muchos miembros de su Iglesia, incluso compañeros de Las Casas, como fray Domingo de Betanzos, llegaron a aceptar la encomienda reformada a perpetuidad por creer que este sistema estimularía al mejor trato del indio ya que el encomendero podría transmitir los beneficios derivados de una explotación racional del indio a sus herederos.

A pesar de los constantes ataques de Las Casas contra los abusos de los encomenderos, éste no podía ser enemigo abierto ni del conquistador ni del encomendero, ya que ambos representaban a la Corona. Por otro lado, el resultado positivo de la evangelización estaba ligado a una eficiente explotación económica, economía de la que se beneficiaban también muchos estratos de la población. La Corona, como dijimos, necesitaba extraer saneados beneficios para pagar sus deudas. Por esto, dependía de los encomenderos, a quienes tampoco quería concederles demasiado poder político por miedo a que pudiesen formar estados autónomos. Prueba de que el Estado no pudo alienar totalmente los intereses de la encomienda es el hecho de que ésta no desaparece hasta el siglo XVIII.

José Ortega

El pájaro huésped

A Belén

¿Cuánto tiempo se puede vivir con un pájaro en la cabeza? Desde que sucedió, no pienso en otra cosa. ¿Han transcurrido, desde entonces, horas o días? No lo sé, no puedo saberlo, y me doy cuenta de que carezco de perspicacia. Un náufrago hubiera hecho una hendidura en una roca. Antes de afrontar el sueño, esa señal le revelaría una forma tolerable de la esperanza. Su número, al cabo, sería tal vez incalculable, pero en el hábito habría un presagio de salvación, pues quien establece una costumbre se preserva de la angustia. ¿Es posible que yo esté vencido, resignado? ¿Pero quién es este *yo?* ¿De qué se defiende? ¿De albergar un pájaro? ¿De servir de cobijo a una criatura inocente? Vino, como todo lo que ignoro, de la lejanía. Allí, en las montañas, hay un aire dorado que se enciende en los crepúsculos. A veces, en esa hora en que las cosas adquieren una vaga predisposición de irrealidad o de sueño, me llega a los oídos un leve crepitar de fuego encendido. Sé que es el aire dorado, que llega hasta aquí, hasta mi ventana. Se suspende un momento, sobrecogido entre el día que cae y la noche que avanza. Yo lo siento moverse, como quien está en fuga y entrevé, de pronto, un paisaje de su infancia. De ese aire surgió el pájaro que tengo posado en la cabeza. Mi ventana estaba abierta, siempre está abierta a esa hora, y el pájaro cruzó la habitación sin que yo lo notara. Debo advertir que no tengo una especial predisposición hacia los animales. De la misma manera, ya que hay, entre ellos y yo, un recíproco desinterés, no creo que ningún animal me aceptara como dueño. Nos toleramos, pero no podríamos vivir juntos. Me gustan, sin embargo, los gatos callejeros, sólo porque son testigos de la soledad: sus ojos están poblados de llantos, de pasiones crispadas, de dolor humano. No es improbable que, ante la mirada última de un gato, el suicida reconsidere su decisión. Alguien habrá que debe su vida a un gato y no lo sabremos nunca. Pero dudo que mis manías y las manías de los gatos sean compatibles. En fin, no se trata de gatos, sino de un pájaro. La habitación, con su presencia, sufrió un cambio de claridad, una suerte de imantación. Todo parecía confluir hacia el visitante; todo, menos mis ojos, repentinamente extraviados. Duró un instante; cuando quise levantarme, el pájaro se posó en mi cabeza. Me estremecí al notar sus menudas garras aferradas a mis cabellos. Quedé, más que inmovilizado, estático, poseído por un principio de terror. No pude, o no quise, intentar apartarlo con la mano. Cosa extraña, mi voluntad, me di cuenta, no oponía resistencia. Debo decir, antes que nada, que el calor de su cuerpo era benigno. Nunca un animal se me había aproximado tanto y percibí, de un golpe, pasado el vendaval de pánico, el plumón suave, la respiración tenue, el roce casi onírico de las alas. En el intervalo de un latido a otro de mi corazón, me había transformado; pasé de la aprensión, del miedo, tal vez del asco, a arrogarme (a hacer aflorar de mí) una naturaleza hospitalaria. Ahora el pájaro se ha asentado, vive en mi cabeza, igual que en el

cruce de dos ramas, con la diferencia de que aquí no tiene cielo para volar. No sé de qué se alimenta, pero estoy obligado a deducir que yo le sirvo de sustento. ¿Qué extrae de mí? ¿Qué sustancia de mi organismo mantiene viva su presencia? No se ha movido desde entonces, permanece adherido, impasible, como si mi cabeza fuese el final de un viaje. ¿Por qué no vuela? ¿Qué le retiene? A cada hombre se le concede una serie limitada de experiencias, de emociones, de fantasías, de sabores, de amarguras, de sueños, de olvidos, de recuerdos de olvidos; consumada esa suma irrisoria, que nadie calcula ni conoce, entra, sin saberlo, en el umbral de la muerte; todavía vive, pero en el lugar de la amenaza; cualquier cosa puede matarlo: la caída de una teja, una bronconeumonía, la pesadilla de un sueño, el fragor de la tormenta, la dulzura imprevista de unos ojos. ¿A los pájaros no se les concede, igualmente, una serie limitada de vuelos? ¿Este pájaro ha agotado ya su serie? ¿Qué relámpago, qué fulgor del cielo, le ha inmovilizado en mi cabeza? No me atrevo a moverme y los escasos movimientos que ejecuto son siempre lentos y precisos. Bastaría, si quisiera, incorporarme un poco, separar apenas el torso del espaldar, extender el brazo, tomar un vaso con agua y saciar, al fin, la sed acumulada en mi garganta. Mis ojos miran la transparencia del agua, pero el brazo se mantiene exánime. En realidad, todo mi cuerpo está postrado. Respiro con suficiencia y siento, dentro de mí, una expansión sin límites. Por fuera soy un cuerpo cercado, un cuerpo entregado a la inmovilidad. Si alguien pudiera verme, creería que duermo o que medito. No pensaría que tengo sed y que la sed me está agotando. ¿Seré, para el pájaro, un oasis? He sido siempre sedentario, quiero decir que he convertido la pasividad en una previsión de la defensa. Tal vez por ello, para refrenar toda agresión, puedo permanecer inmóvil horas enteras, sumido en un profundo abotargamiento. No ignoro que es una extravagancia enfermiza que terminará por apagarme el corazón. De momento, me atrofia las articulaciones y me estraga el paladar. Tengo, ahora, sabor de ceniza en la boca, un sabor áspero, como de viento del desierto. Muevo la lengua y percibo, en los dientes, la erosión de las palabras nunca pronunciadas. El tiempo es un planeta de arena y el alba me encuentra con arena de tiempo entre los labios. Arena, ceniza, un pájaro: si éstos son los atributos de cualquier mortal, mi destino es el olvido. Nadie conocerá nunca mi esfuerzo por sobrevivir. He aceptado el pájaro, pero la ceniza y la arena son inhabitables. ¿Por qué no acepto la demolición? Antes preferiría gritar, pedir el auxilio que no deseo, levantarme al fin de este sillón, demostrarme que el pájaro es una fantasía delirante. No lo haré, jamás acometeré una hazaña de la que yo sería la víctima requerida, el chivo expiatorio. El pájaro ha venido a mí, sin que yo le llamara, y tengo todo el derecho a dejar que mi vida cobre sentido con su presencia. No lo he visto, no sé cómo es, no sé de qué color son sus plumas, qué forma tiene su pico; ignoro a qué especie pertenece, su tamaño y también, debo decirlo, si ya ha volado y sólo siento la huella de su fuga. Pero es ésta una incertidumbre pasajera; arraiga más en mi apatía que en la evidencia del peso de mi pájaro. He dicho *mi* pájaro. Cada hombre, por tanto, debe tener el suyo. Yo desconozco el mío, pero lo vivo irremediablemente. Desde que el pájaro llegó, soy una congregación de afluentes, la desembocadura de los ríos innumerables que trazan el territorio de mi memoria, soy las aguas que reflejan todos los cuerpos que ha sido mi cuerpo. Si paralizara, de pronto, las imágenes que concita mi imaginación, una suspensión momentánea del mundo, la aquiescencia del aire en una mudez repentina, una sola imagen que las concen-

tre todas y sea el símbolo único de mi vida, acaso podría acceder a la verdad. A fin de cuentas, en la hora última, habrá que elegir y la decisión será irrevocable. Me estoy preguntando si el pájaro es esa imagen única que se revela poco antes de descender al abismo. El pájaro alienta en mi cabeza como alienta en mi sangre cada río que me alcanza. Puedo imaginar que será lo último que verán mis ojos. En cierto sentido, es un privilegio, un privilegio inmerecido. ¿Buscó el pájaro mi cabeza? ¿Me buscó a mí? ¿Soy el sueño de un pájaro? ¿De qué remotas regiones ha venido? Estas preguntas desgarran el silencio y sepultan la inminencia de una revelación; laten, como un miedo oculto, en el agua estancada de mi alma. Nadie puede responderme, nadie responde; mientras, a mi pesar, la habitación se agita y se desgasta. No hay en ella nada que pueda seducir a un visitante. Los largos años, las fatigas de la sobrevivencia, no me han hecho previsor ni cínico. Todo lo que he podido acumular, digno de algún asombro, es una docena de ábacos y un par de estatuillas de bronce. Las estatuillas representan, según creo, algún animal mitológico, tal vez un grifo o un basilisco, pero no son la culminación del esfuerzo artesanal, sino una fantasía inadecuada enfrentada a la materia, volúmenes deformes, de una ambigua vulgaridad, necesitados de alguna mirada piadosa. Los ábacos son mi riqueza heredada, el legado que delata mi procedencia eslava y el único vínculo con un pasado que jamás conocí. He nacido en estas tierras de inviernos redimidos por el sol. En la tierra de mis ancestros, la nieve se impone como una desdicha para los ojos; quienes se atreven a pisarla, se protegen la piel con fricciones de alcohol y provocan el aullido del viento. En mi memoria, es un lugar casi intolerable, la figuración de una fábula que aún no he sabido descifrar. Por lo demás, mi pertenencia, si puedo llamar así a esta masa de tejidos que respira conmigo, es este cuerpo inmóvil visitado por un pájaro. ¿Es soportable un cuerpo? Este pájaro no canta, su silencio es una ingravidez, una réplica del universo, y yo soy un hombre cuya mirada se desvanece en el aire, cuyo rostro vanamente reflejaron los espejos, cuya espalda es un promontorio derribado. Un hombre que soporta las leyes impuestas, el rigor de no poder escapar, la certidumbre de reconocer sus manos. Un hombre que sufre alteraciones: la inconveniencia de la sed, la urgencia de gritar, la decisión de levantarme. Al cabo todo cede sin tránsito y acrecienta la sombra de mi cansancio. El primer frío, el inicial desamparo, transpira todavía en los repliegues de la piel; si contemplo mis manos, borrosas y abandonadas, percibo aún entre los dedos aquella desolación. Inútil que yo sea el vigilante de mi cuerpo: el pájaro ya vigila mi vida. No temo su violencia, no ha mostrado recelo, impaciencia o desorden, y sé que el pájaro no es un asesino. Su estrategia, como la mía, estriba en permanecer inmóvil. Somos, yo y el pájaro, la belleza de un cuerpo a cuerpo no desesperado, no agónico. Las nubes, en la lejanía, provocan chirridos, galopes, embestidas, y el viento arranca hojas, precipita lluvias, gime oculto bajo los párpados de los durmientes. Todo persigue su propio afán y todo al fin se postra, como un exiliado al pie del muro de los arrabales. Lo que sucede, aquello que palpita, es obra de un movimiento supersticioso, de un sigilo que me niega. El viento es un cazador que persigue una presa y acaso, con voz oscura, clama por mi pájaro. ¿Debo ser indulgente con el viento? No he sido instruido para complacer; cualquier gesto, de debilidad o de inconsciencia, me precipitaría en la delación. Ya he dicho que mi vida sedentaria me preserva de caer en lo real, que es como decir en el ridículo. Yo soy siempre menos que lo que mis palabras enuncian, menos que el sonido que

el viento apaga, menos que el simulado relieve de mis palabras. Si algo vale mi vida, es ser el aposento de unas alas inciertas. Poco a poco, ceremoniosamente, me entrego al destino de tener un pájaro incrustado. Siento, en las mejillas, que mis cabellos se derraman como algas. A su contacto debería llorar; el llanto, es sabido, atraviesa los días y redescubre la infancia. Pobladas de ojos endurecidos por el hielo, mi infancia fue una fuga, un íntimo deseo de ocultarme. Con los años he prolongado ese deseo, me he convertido en un desconocido. Nadie, si reclamo compañía, me reconoce, a nadie le importa si yo grito. En esa ignorancia tal vez un pájaro pueda ser feliz. Se abre, en mi conciencia, la oscuridad. ¿Seré el nicho de un pájaro, seré un montículo de arena? No soy un bosque; a lo sumo, si me disfrazo, puedo parecer la dársena de un río, pero flota en mis cabellos la desdicha. Empiezo a comprender: si sustento a un pájaro, también soy, o seré, la causa de su muerte. ¿Cómo cobijar a una víctima? Yo estaba sentado y en la ventana se encendía el aire dorado del crepúsculo. Penetró como un fuego naciente. Una alucinada hospitalidad. El día no infringía daño a mi corazón, había sido una promesa de augurios. Vivía desmayado, ciego en el umbral de mi indolencia, allí donde caben todos los crepúsculos, y me dejé invadir. Sigo vivo, pero ya es escasa la piedad que puedo contagiar. Definitivamente, no saldré nunca de esta habitación. Aquí me ha encontrado el único delirio vivo; el resto son las calles que bullen, el pisoteo de cuerpos que se apresuran, la muerte bajo la luz de los faroles. Miro un mapa imaginario en estas paredes desnudas. Busco ahí una comarca inhabitada, busco un cielo inviolado. Debo, al fin, indicar al pájaro el itinerario de su fuga. El tiempo no ha sido aún precipitado, todavía soy tiempo, las señales que no hice han hecho florecer rugosidades en mis labios. Me queda un último esfuerzo, el esfuerzo de señalar con el dedo un lugar para no morir. Y cuando escape el pájaro y sea una nube, sea la espuma o la nieve, cuando escape con mis cabellos, con la luz difusa de mi infancia, quedaré languideciente y exhausto, como el fulgor apagado de un anillo en la penumbra. Desterrado a la mudez, sin ensoñación, sin alas, ¿para qué necesitaré un cuerpo? ¿de qué me servirá la noche?

Francisco Solano

El soplo de los dioses

Invocación al hombre que amó a Hölderlin

Y entonces piensas ¿quién la vida o la muerte
o la nada? ¿Quién el secreto o la llave?
Crecen los jilgueros en la ventana,
altos, cantarines, domésticos,
y por la rota sombra de haces de luz
camina el can,
señor de un hemisferio de amarillos
como su propia piel.

Desde atrás le llega un resplandor
soñado y el poeta murmura:
«Lo más perverso es siempre la imaginación».
Y nos ciega el retrato del mendigo,
el retrato de Hölderlin —«un dios cuando soñaba»—
Pero no. Es otro hombre, a su lado,
quien canta,
quien sierra los maderos, goza con el diámetro
de los gruesos nogales,
habla, ordena a su mujer,
pide a sus hijos,
silencio:
«Piensa, dice, el poeta».
Y no piensa el poeta,
depauperado, empobrecido,
sino que oye
el canto del jilguero, mira
la tristeza del can cuando camina,
sueña muy dulcemente en alemán
una patria más digna y solidaria,
rememora inconexas transiciones
de su dolor:
ya nunca es un mendigo.
Ya, para siempre, sueña.
Y es el otro, quien sierra los maderos,
quien reclama el silencio necesario

para perpetuar la hermosa Idea,
el que hace la cotidiana poesía
de creer en la vida del poeta
y exonerarlo de la mendicidad.

Quien permite la llama que, apagada,
rememora —más digno que otras veces—
el soplo de los dioses.

Schumann o Brahms

Hemos sido invitados muchas veces
a la fiesta de la tristeza.

Antes de que Roberto enloqueciera
Y Juan pensase únicamente en él,
la fiesta estaba en casa:
escondida en las suaves azucenas
o abriéndose en gladiolos rezumantes de agua
que encontrábamos en los paseos por el campo.

Al regresar a casa yo miraba
desde el balcón esos recuerdos
de inocencia perdida: «Reverie»
—los llamábamos— cuando reyes de Prusia,
emperadores de Austria,
Serbia, Hungría,
levantaban sus copas de champán
por los últimos muertos de sus escuadrones.

Cargada de hijos yo, Clara Wieck, había dejado
de tocar el piano —casi desafinado y de maderas
oscuras, como el ébano— para cuidar
de mis dos hombres.
Y aquellos años últimos, con las cartas de Roberto
casi olvidadas, cuando quería que fuese
«como los cervatillos en el bosque»,
ya nada me decían.

Y joven era Juan y triste
la fiesta de la casa, con Roberto
eternamente melancólico
—un rumor de cantatas golpeando en sus sienes—
que ya ni componía.

Sentado en una silla, cerrado, sin hablar
con nadie, Roberto presentía
mis nuevos sentimientos. Y era Juan

y su «Décima», como los críticos dijeron,
quien ponía ilusión en las palabras, vida y fe
en los actos, risas y juegos
por los torvos pasillos.

Un hijo tuve entonces
¿de quién era?
Volvían los vencejos a las casas,
las naranjas de España se vendían
en los mercados, no bastaban,
dulces me parecían los pomelos
frente a tanta amargura.

Y esos son mis recuerdos: tristes fiestas
a las que no dejaban de invitarme.
Y faltar no podía.

El fascinante poder del samurai

A Akira Kurosawa

El disco enorme y rojo emerge sobre el agua.
Atrás, los muslos del atleta
sobre el mar encendido.
Su terso brazo aún reluciente
en el brillo sin fin de los espacios
y el pie sobre la tierra y en la tierra
las dos columnas de Hércules: sus muslos.

Devora el disco enorme las llanuras
del valle. En ellas, estandartes:
rojizos gallardetes extendidos al viento
que sopla hacia los otros gallardetes
amarillos y azules y los tersa,
flamea y almidona alternativamente.

A un gesto, a una voz, a una mirada,
cabalgan los guerreros trepidando la greda
y arrancando las yerbas con sus cascos violentos,
sus alas extendidas y sus lanzas en ristre
buscando un veloz bulto en dirección inversa.
Se embisten los colores y las líneas
informes. Chocan rojos y azules
los petos y penachos. Chocan lanzas metálicas
contra rodelas amarillas, bridones y alazanes,

flechas y cuerpos chocan y golpean
la muerte con su vida.

Se agitan los caballos y relinchan de gozo.
Golpean con sus patas las aguas de la ciénaga:
desciende por sus patas la entremezclada sangre
que renueva las flores de los blancos nenúfares
en rojos tulipanes.

Ve el padre a sus tres hijos matándose y muriendo
con amarillos, rojos, azules gallardetes
en haces divididos. Un gran kharma
alcanza la locura, pues es sabia
la renuncia que implica una batalla:
todo entregado al viento y a la fiesta del fuego
y a la nada de un día la nada de los años.

Veloces los caballos bajo el sol encendido
se llevan a la muerte sobre aguas removidas
mientras la espada corta la cabeza
y abre el puñal el vientre
del perdedor.
                    La historia se hizo así y así prosigue
la única historia perdurable
que sólo tú nos cuentas.
                  Mishima se mató
con las once pulgadas de acero por sus vísceras
cuando el sol de su imperio declinaba.
Su caballo aún relincha sobre el mar
encendido entre rojos tulipanes
regresando a la mano del atleta.

Pedro J. de la Peña

Agonía sin testigos

Siete terribles canes roncos
—que cercaban la quinta de los Angeles
donde te refugiaste,
en los últimos años,
mordida por los cosméticos y la vejez—
aullaron al saber, sus hocicos,
de tu muerte.

Una escama de mi memoria
evoca tus piernas,
a las que debo,
entre las mías,
el primer líquido sólido;
a las que debo,
entre mis piernas,
la salida del primer ungüento
que se repetiría en mis años de sueños
y de atónita abstinencia.

Mueres de doliente enfermedad,
tú que, en la oscuridad de un cine de barrio
bailaste en una película que no nombro.
No sabías, en el plató californiano,
del candor, firmeza e ingenuidad de tus muslos,
que abrieron la llave de mi sexo en la película
que no nombro.

¿Qué te debo?... marchita flor
obligada a fenecer
con el golpe seco del martillo
que dos manos toman:
¿Qué te debo?,
dulce bailarina del cinematógrafo:
¿te debo aquella mezcla de dicha, dolor y abandono
que es el pórtico de esa pegajosa explosión de vida
del semen sediento a los vapores del vientre
como irrupción volcánica de todo proceso de vida?

¿Qué flores colocaré con mi imaginación en tu entierro
cuando,
arrugada de orgullo y tiempo glorioso
yaces, mientras arriba,
los pájaros
pintan los árboles, el cielo, las nubes?

Dostoievski

Descabellado dolor sin fin.
Ahínco inimaginable.
Vertiginosa quietud.
Tranquila agitación.
Sublime banalidad.
Delicada desfachatez.
Ascenso a los infiernos,
descenso a la luz.
El pensamiento
se hizo cuerpo
en tus criaturas,
dolientes por algo más
que por el dolor mismo.
¡Improba tu tarea
de fatigar a la palabra
con humores malignos
y con dulces olas del espíritu!
¡Imposibles tus personajes,
al nacer sucumbiendo,
entre un cielo que era negro
y un infierno que era luminoso!
Creaste un mundo
sin agua ni sol,
ni tierra ni nacimiento
ni muerte.
Te inventaste sentimientos.
¡Descuartizaste la sonrisa!
¡Pulverizaste la melancolía!
¡Clavaste la soledad del prójimo
en una cruz!
¡Cerraste lo abierto.
abriste lo clausurado!
¡Hiciste saltar en pedazos el cercano mal!
¡Tú, profeta del bien desconocido,

con el amor enhebraste las cuentas
del Via Crucis!
¡Desmembraste la armonía y,
empujándole más y más al fondo del pozo,
alzaste al caído!
Todavía,
en la carne blanca,
enferma,
ignorada,
del mundo,
se oye el llanto
de tu dolor.

Paco de Lucía

Campos verdes,
olivos blancos.
Calvario y gloria,
glorioso vértigo.
Vértigo invicto y vencido,
vencida aflicción del campo.
Guitarra embestida,
por un toro celeste.
Celestial y tierna rabia,
rabia y furor tierno.

Tierno silencio en las más ásperas
modulaciones de la voz sin voz.
Voz de los que, jorobados,
vuelven, al atardecer, a los pueblos
comidos levemente por la noche.
Noche anhelante,
anhelo curado de deseos que corren como ríos
por la tierra seca.
Seca frescura.

¡Paco de Lucía!
¡Tus signos abrasadoramente
abrazan!
Fuiste testigo y mensajero
de los pozos de luz,
de las luces negras,
de los negros campos,
de la sangre antigua,
de la flor,

del fruto negado,
de la justicia de los corazones,
de la línea quebrada del amor
de la ilusoria verdad
de la historia,
del bufido del caballo árabe
en el establo del paraíso,
del candil macilento,
péndulo y camino,
en la serranía.

Javier del Amo

Hacia una «poética del sacrificio» en María Zambrano*

Un mediador es el que percibe en sí mismo lo divino y se sacrifica, negándose a sí mismo, para anunciar, comunicar y presentar lo divino a todos los hombres mediante sus costumbres y sus actos, sus palabras y sus obras. Si este esfuerzo fracasa, es que lo que ha sido percibido no era divino, o era inadecuado. Mediatizar, estar mediatizado, es la vida superior del hombre, y cada artista es mediador para todos los demás.

Friedrich Schlegel

El pensamiento de María Zambrano es mediador; discurre entre dos términos que, en un principio, constituyen sus condiciones, o límites, y su totalidad: la verdad y la vida. Verdad que lo es de un ser que aclara y convierte el múltiple sentido que la vida ofrece; vida con anhelo de ser reconocida, unificada, y desposada finalmente en aquel ser que le es propio, el lugar que la verifica.

«¿Cuál será nuestra verdad?» —se preguntaba, y nos preguntaba, María Zambrano desde su artículo «Hacia un saber sobre el alma», texto que podemos considerar magnífico compromiso y documento fundacional de su pensamiento. Ya entonces su respuesta fue tan rotunda como lo es hoy la confirmación que con su vida y su verdad recibimos de aquel voto cumplido: la verdad ha de ser «camino, cauce de vida». Aquí también se anunciaba lo que vendría a resultar la singular conquista de nuestra autora: «En este camino sentimos necesario un saber sobre el alma, un orden de nuestro interior» [1]. Desde el «alma» María Zambrano otorga al «raciovitalismo» —que Ortega y Gasset formula, como expresión genuina de lo que es una constante en el pensamiento histórico hispano— una nueva configuración, la unidad que su mismo enunciado implica y requiere, la que María Zambrano nos revela: el alma, su «profunda claridad», el ser que es función de vida y vida en función del ser, nuestro ser vital íntegro, esto es, trascendente, «porque el hombre es el ser que padece su propia trascendencia» [2]

En nuestra lectura de la obra de María Zambrano ha sido este espacio de lo intermedio nuestro principal centro de atención, el lugar desde el cual nos ha parecido adecua-

* *De los cinco apartados en que se organiza este artículo, los dos primeros fueron leídos en el Seminario sobre María Zambrano del II Encuentro Universitario de Literatura Hispanoamericana (La Rábida, abril 1986); los apartados tercero, cuarto y quinto, pretenden completar —y concretar— las ideas que allí fueron presentadas.*

[1] *«Hacia Un saber sobre el alma». En* Hacia un saber sobre el alma. *Ed. Losada, Buenos Aries 1950, p. 15.*

[2] La España de Galdós. *Ed. Gaya Ciencia. Barcelona 1982, p. 14.*

do considerar su inagotable y compleja totalidad. El «sacrificio», precisamente, representa una de las categorías que nos permite tratar este orden unitivo y mediador que María Zambrano establece; orden que es capaz de integrar —como exigencia y función de sí mismo— la rigurosa unidad del ser, representada en el concepto filosófico, y la multiplicidad con que la imagen poética hace representación de la vida. El «sacrificio», como el «amor» o, su versión eminente, la «piedad», son categorías de la mediación, las cuales nos permiten concebir y verificar, en su indestructible singularidad, la forma peculiar de un tránsito que es trans-formativo, la homogeneización de lo heterogéneo o de lo antitético, la unificación que resuelve la antinomia, en este caso, entre la vida y el ser. Tal vez atendiendo debidamente a este tipo de categorías, que participan del ser y de la vida, podamos favorecer ese «tratar adecuadamente al alma», como nos pide y nos enseña María Zambrano, ofrecer algo de luz o, al menos, no obscurecer, alguna de esas «razones del corazón» que la «razón mediadora» va entendiendo.

Con este artículo «Hacia una poética del sacrificio» trataremos de indagar en un aspecto del pensamiento estético de María Zambrano: aquel que, partiendo de la noción de «sacrificio», nos orienta hacia una «poética», hacia una teoría de la creación verbal, donde el «sacrificio» se constituye en valor y condición de su resultado. Desde el origen religioso de esta categoría, de cuyo significado en el pensamiento de María Zambrano intentaremos dar muestra en la primera parte de nuestro ensayo, abordaremos, en la segunda, la función mediadora que la misma categoría desempeña entre los dos términos —«vida» y «ser»— a los que ya nos hemos referido. Habremos preparado con ello la posibilidad de pensar en el «sacrificio» como poética, es decir, como principio que engendra y sostiene y, por tanto, define, la palabra creadora. A ello nos referiremos en la tercera parte, para pasar a exponer, desde los textos de María Zambrano, lo que vendría a ser su teoría de la escritura y de los géneros, desde aquel principio «sacrificial» del pensamiento mediador, o poético, según intentaremos ir clarificando.

I: De la noción de «sacrificio»

La noción de «sacrificio» procede directamente del fenómeno y del pensamiento religioso. Los estudios contemporáneos en sociología y fenomenología de la religión localizan el acto sacrificial en un punto intermedio entre el orden que denominan de lo «profano» y el orden de lo «sagrado». Esta oposición «sagrado-profano» vendría a ser, a su vez, definición del hecho religioso. Como intentaremos explicar, para María Zambrano, al sacrificio le corresponde un orden propio, que es el de lo sagrado, el cual es mediador entre otros dos órdenes: lo profano y lo divino. En la «filosofía de la religión» de María Zambrano, aquel esquema binario, al que nos tienen acostumbrados los pensadores herederos de la escuela sociológica francesa y de la escuela fenomenológica, «sagrado-profano», se transforma en el esquema ternario «profano-sagrado-divino» donde lo sagrado representa el orden de la mediación, el lugar donde acontece el sacrificio. Nos detenemos para explicar esta diferencia de esquemas, la cual consideramos de relevancia para entender el alcance que en el pensamiento de María Zambrano puede tener la noción de «sacrificio».

Debemos a René Girard la tarea de clarificar, dentro del pensamiento antropológico, y a partir de su tesis de la «víctima propiciatoria», la importancia que para las culturas primitivas y para toda forma cultural representa el sacrificio. Girard reclama la necesidad de que el estudio antropológico tolere el orden de valores y de ideas específicos de las culturas en cuyo seno el acto sacrificial se constituye como fundamental; es decir, aceptar que «existe un misterio del sacrificio».

En su *Ensayo sobre la naturaleza y función del sacrificio,* Marcel Mauss, en colaboración con Henri Hurbert, discípulos ambos de Durkheim y promotores de la escuela sociológica francesa, propone una definición de la estructura sacrificial, como la forma de «establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por el intermedio de una víctima, es decir, de una cosa destruida durante una ceremonia» [3]. Esta afirmación se articula bajo el principio de que lo «sagrado» corresponde al espacio colectivo, o social, frente a lo «profano» o individual; el sacrificio se entiende, entonces, como acceso a lo social desde lo individual. Vemos claramente el esquema dual al que nos hemos referido; en este caso, el binomio «profano-sagrado» se manifiesta en otro binomio: «individual-social», concepción que ya estaba contenida en *Las formas elementales de la vida religiosa* de Durkheim.

Discípulo ejemplar y continuador del pensamiento de Mauss es Claude Lévi-Strauss y, con él, la escuela estructuralista, en cuyo seno, como es sabido, el esquema binario encuentra su consagración. En *El pensamiento salvaje,* el famoso antropólogo vacía por completo el sentido que un acto ritual como el sacrificio pudiera contener: no responde a nada de lo que pudiéramos llamar «real», más bien tendríamos que decir que son actos que pertenecen al terreno de lo «imaginario», o de lo ilusorio. En términos diferentes, antropólogos como Frazer o Lévy-Bruhl analizaron la «barbarie» de los sacrificios primitivos, su naturaleza extraña al pensamiento moderno o civilizado, sin ser capaces, por lo tanto, de discernir en aquellas formas culturales aspectos de significado y alcance racional.

El mérito de René Girard ha sido, precisamente, rescatar este sentido cultural y social del sacrificio, a la vez que sugiere una nueva manera de considerarlo, como válida ilustración para nuestro tiempo. La ruptura con la tradición formalista, protagonizada por Girard, se inició con autores como Godfrey Lienhardt y Víctor Turner, quienes reconocen en el sacrificio una operación de «transfer» colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades o estados de agresión en el seno de la comunidad. En Girard el sacrificio viene definido por la función que desempeña en la sociedad, muy próxima a lo que sería una peculiar manera de administración de la justicia: «El sacrificio —sostiene Girard— tiene la fun-

[3] *Marcel Mauss, en* Oeuvres, *t. I. Ed. Minuit. París 1968. p. 65 (hay ed. en español:* Lo sagrado y lo profano, Obras, I. *Ed. Barral, Barcelona 1970). Sobre el tema del «sacrificio» y su relación con la dialéctica «sagrado-profano» hay una amplia y selecta bibliografía en* René Girard: La violence et le sacré, *Ed. Bernard Grasset. París 1972 (en español:* La violencia y lo sagrado, *Ed. Anagrama, Barcelona 1983). Emile Durkheim.* Les formes élémentaires de la vie religieuse, *Presses Universitaires. París 1968.*
Claude Lévi-Strauss. La Pensée sauvage, *Plon, París, 1962.*
Lévi-Bruhl. La Mentalité primitive, *Presses Universitaires, París 1963; Frazer.* The Golden Bough, *12 vols., Macmillan and Company, Londres 1911-1915.*
Víctor Turner, The Ritual Process, Aldine, Chicago 1969.

ción de apaciguar las violencias intestinas, e impedir que estallen los conflictos»[4]. Mediante el sacrificio se impide el desarrollo de los gérmenes de violencia y se ayuda a los hombres a mantener alejada la venganza. La víctima inocente, por el hecho de serlo, es quien propicia semejante restauración del orden.

Si atendemos brevemente a los estudios de la moderna fenomenología o ciencia de las religiones, de nuevo podemos constatar la presencia del esquema dual «profano-sagrado» y la deuda que, de esta manera, asume con los principios de la escuela sociológica francesa. Roger Caillois, en su conocido libro *El hombre y lo sagrado*[5], adopta un texto de Henri Hurbert, donde se expresa el principio que define la religión como «administración de lo sagrado». En Rudolf Otto este binomio adquiere la versión de lo «racional» frente a lo «no-racional». Mircea Eliade, que presupone los estudios de Otto, aunque trata de estudiar lo sagrado en su totalidad (y no solamente en lo que ello comporta de irracional), mantiene en su sistema el principio dual, donde lo «sagrado» aparece como lo «real» por antonomasia para el pensamiento religioso, frente a lo «profano» o «irreal»; existen tiempos y espacios sagrados, frente a tiempos y espacios profanos.

Encontramos en Henri Bouillard una crítica importante sobre los límites de la estructura dual de la tradición sociológica y fenomenológica. Esta crítica se apoya en los estudios que Paul Mus realizó acerca de los ritos sacrificiales brahamánicos. Nos limitamos a señalar la necesidad que estos autores observan de remodelar el esquema explicativo de la fenomenología religiosa, mediante la inclusión de lo «divino», elemento esencial y perfectamente distinguible de lo «sagrado», lo cual nos lleva a la estructura trimembre que, como ya hemos dicho, caracteriza el método de María Zambrano.

Desde sus análisis, observa Mus: «Nos parece, en efecto, indispensable, para completar las conclusiones de nuestros estudios, añadir a la consideración del medio profano y del medio sagrado la de un tercer término: lo divino, que viene a unirse a lo profano en el plano de lo sagrado o de lo consagrado»[6]. Bouillard continúa la crítica, afirmando que para caracterizar la totalidad del fenómeno religioso, no basta con oponerlo a lo profano, sino que es preciso, además, distinguirlo de lo divino, y comprender que lo sagrado es un elemento de lo profano, recibido por el hombre como mediación significativa y expresiva de su relación con lo divino. La formulación de la estructura trimembre está preparada: «Atendemos —dice Bouillard— a la distinción de tres planos: profano, sagrado, divino, siendo lo sagrado intermediario o mediador entre lo profano y lo divino»[7].

En realidad, sólo un esquema de esta naturaleza puede ser coherente con el carácter esencialmente mediador y con la posición central que atribuimos a lo sagrado en la religión. Esta crítica de Bouillard nos sugiere varias ideas que nos aproximan a la noción de «sacrificio» presente en María Zambrano: en primer lugar, la localización de lo sa-

[4] *Girard, R.* La violencia y lo sagrado, op. cit., *p. 10.*

[5] *Roger Caillois.* L'homme et le sacré. *Gallimard. coll. «Idées». París 1950. p. 18. En esta línea de investigación se pueden consultar:* Lo santo. *de Rudolf Otto. Alianza Ed. Madrid 1978: Mircea Eliade.* Le sacré et le profane. *Gallimard. coll. «Idées». París 1965. y* Le mythe de l'éternel retour. *Gallimard. París 1949.*

[6] Cit. *por Henri Bouillard. «La catégorie du sacré dans la science des religions». en* Le sacré. *Etudes et recherches. Aubier. Ed. Montaigne. París 1974. p. 44.*

[7] *H. Bouillard.* op. cit., *p. 47.*

grado en el mismo nivel de realidad que lo profano, aunque ambos expresen diferentes especies de esa misma realidad; en segundo lugar, la posición mediadora de lo «sagrado» real con respecto a lo divino; y en tercer lugar, el descubrimiento del espacio propio del «sacrificio ritual» en lo sagrado, y de su función, la mediación, que salva la heterogeneidad existente entre lo profano y lo divino. Creemos que es suficiente con que atendamos con detenimiento a las dos citas siguientes de María Zambrano, para la confirmación de estas tres conclusiones que, según entendemos, señalan el carácter propio y la función de la noción de «sacrificio» en su pensamiento:

> Lo sagrado y lo profano —distingue María Zambrano— son las dos especies de realidad: una es la incierta, contradictoria, múltiple realidad inmediata con la cual la vida humana tiene que «habérselas», el lugar de su lucha y de su dominio, al par. El orbe sagrado es donde se decidirá esta lucha. Y así, la realidad toda, «las circunstancias» en su totalidad, se configuran en un centro y en un periferia. El centro es el lugar de lo sagrado, que se ilumina por el sacrificio. El sacrificio es el acto o la serie de actos que hacen surgir este instante en que lo divino se hace presente; es la llamada, diríamos la coacción, dirigida sobre esa realidad escondida para que aparezca. [8]

Podemos entender, a partir de aquí, la noción de «sacrificio» en María Zambrano, como el acto, significativo, que tiene lugar en ese orden de la realidad que denominamos «sagrado», y por medio del cual viene suscitada la manifestación, revelación, de lo divino, que, iluminando, esto es, ordenando y unificando, aquel espacio de lo «sagrado» al cual «viene», entra en relación con lo «profano» o circunstancial de la realidad: son el yo y sus circunstancias transfigurados. Un pensamiento mediador, entonces, una razón creadora es aquella que se propone convertir, en la «unidad» del ser, la «otredad» o multiplicidad de la vida; aquella razón que descubre y realiza, en virtud de su acto específicamente sacrificial, el ideal de lo divino: que la vida llegue a ser.

II: Entre la vida y el ser

Desde el origen religioso de la noción de «sacrificio», y en el horizonte que nos señala, podemos entender el doble sentido que su categoría representa. La categoría de «sacrificio» en el pensamiento de María Zambrano representa, conectados, una verdad y un valor. Diríamos algo así como que estas dos formas, en principio heterogéneas —«valor» y «verdad»—, se con-forman mediante aquella forma tercera que las sintetiza y define, sin anularlas: el «sacrificio».

La «verdad» del sacrificio procede de su ser inevitable, es la necesidad con que se impone y la que, por lo mismo, nos revela: la necesidad del ser; su «valor» es aquel que la vida misma le confiere y a la cual es devuelto en la forma de una libertad conquistada. «Pues se trata —nos dice María Zambrano— de encontrar el punto de contacto entre la vida y la verdad. Y ese punto de contacto se encuentra por una operación de la misma vida, algo que tiene lugar dentro de ella. La vida tiene que transformarse,

[8] El hombre y lo divino, *Fondo de Cultura Económica, México 1973, p. 31-36.*

abriéndose a la verdad aunque solamente sea para sostenerla, para aceptarla antes de su conocimiento; conocimiento, por otra parte, imposible en su totalidad»[9].

Para María Zambrano, el «sacrificio» está regido por un principio, único y total, que es el amor. El amor que procede, al unísono, de la vida y del ser y que clama por su unidad originaria; es el amor que mueve al sacrificio, al tiempo que lo traspasa: «El amor exige hacer del propio ser una ofrenda, eso que es tan difícil de nombrar hoy: un sacrificio»[10]. Amor y sacrificio son dos categorías complementarias, las categorías fundamentales de la «razón mediadora»; cada una es función de la otra, y las dos lo son de su unidad: el alma. Amor y sacrificio son las categorías adecuadas al alma, el método necesario para su realizarse y reconocerse; por ellas, el alma se constituye en su propia condición, trascendente: verdad de la vida, vida del ser, vínculo que consolida su pura e inagotable trascendencia.

El amor que mueve al sacrificio, el amor que se ofrenda —sacrificio él mismo—, encuentra en la «piedad» su realización eminente. En la piedad se consume el amor; ella es el amor consumido y consumado por el sacrificio. Recordemos a Antígona, en las palabras de María Zambrano: «Nacida para el amor he sido devorada por la piedad»[11]. Lo que «amor» y «sacrificio» reunidos conquistan para el alma es la piedad, el amor sacrificial o el sacrificio enamorado. La esencia del alma —es la «profunda claridad» que creemos adivinar en el pensamiento de María Zambrano— es la piedad; el alma, por naturaleza, es piadosa, es decir, dada a la trascendencia. Pues la piedad es también, para María Zambrano, una forma —primigenia— del conocimiento; conocimiento que es, antes que un enunciado, una actitud, acción, «trato con lo otro», inmediatez y verificación de lo divino. [11 bis]

Sólo a través del amor y del sacrificio, en el ser recíproco que les corresponde (cada uno en función del otro y ambos, a la vez, de su unidad) podremos ir adentrándonos en el justo saber acerca del alma y de su piadosa condición. Entre el ser y la vida rige el principio del amor: «El amor establece la cadena, la ley de la necesidad y la libertad. Y el amor también da la noción primera de libertad. Necesidad-libertad son categorías supremas del vivir humano. El amor será mediador entre ellas. El amor es siempre trascendente»[12]. Si el amor nos descubre el principio del ser —la necesidad— y el principio de la vida —la libertad—, cabría preguntarnos de nuevo con María Zambrano «si el amor procede del ser o de la vida. Mas preguntar no se puede —nos adelanta ella— cuando se siente y se sabe que el amor procede al par del ser y de la vida, y los une en nupcias múltiples. Que el amor es nupcial siempre que por él el ser viviente se encamine...»[13].

[9] *«La Confesión como Género Literario y como Método, I». Rev.* Luminar, *v. 5, n. 3, México 1941, pp. 304-305.*

[10] Dos fragmentos sobre el amor, *Málaga 1982, p. 31.*

[11] La tumba de Antígona. *Rev. Litoral 121-123, t. I. Málaga 1983.*

[11 bis] *Sobre el concepto de «piedad» en María Zambrano, se puede consultar el apartado que, con este título, aparece en* El hombre y lo divino, op. cit.

[12] El hombre y lo divino, op. cit., *p. 57.*

[13] Claros del bosque, *Ed. Seix Barral, Barcelona 1977, p. 156.*

Son estas nupcias del ser con la vida las que este amor, que es ofrenda, persigue. Mas no siempre el ser y la vida aparecen dispuestos para unas nupcias tales. Más bien, al contrario, raras son las ocasiones en que aquel dichoso acontecimiento se nos muestra en su esplendor. Porque cabe en el ser del hombre la posibilidad de la soberbia, y caben en la vida, por esos «medios-seres» que contiene, la rebeldía, la resistencia a la luz, el corazón que se desgarra y se derrama hacia infernales cavidades. Es la angustia, el trágico suceso del alma humana: «Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro. Ser y vida se separan. La vida es privada del ser y el ser, inmovilizado, yace sin vida» [14]. Esta angustia que nos describe María Zambrano es la realidad en un momento sagrado. Con la angustia se descubre la amenaza del hundimiento, la separación definitiva e irreversible, algo así como aquella amenaza que sentían los pueblos primitivos —y que todavía hoy nos persigue— de una violencia desatada y desatando y sin límites. La angustia, decía Heidegger, sucede en la vida como una «imposibilidad esencial de ser determinado» [15]; para el ser, es la revelación de la nada, «del ser total que se nos escapa».

Reaccionar frente a la angustia, nos advierte María Zambrano en la amorosa «guía» que nos ofrece desde los *Claros del bosque,* es el propio infierno, la agonía unamuniana. Se requiere un saber de quietud, un saber padecer, la aceptación del proceso sacrificial como vía purificativa, necesaria, para dar alcance, atravesando cierta luz, a aquel estado unitivo, la caza amorosa, de la que ahora nos vemos privados; porque «sacrificio es la consunción de la vida en una acción del ser; la vida arrojada en pasto a la trascendencia; la vida y el ser recibidos...» [16]. Aquella es la quietud que confiere al centro su propia movilidad, el estado de nuestras facultades recogidas y en ofrenda, la única vía posible, pues contiene en sí misma todas las vías, para alcanzar el «sentir iluminante», como ha denominado María Zambrano (y tantos otros místicos de nuestra tradición), un «espacio vital» que es silencio y vacío: recuperación del centro desde la quietud. Y es que «el centro —nos explica María Zambrano— no está inmóvil sino quieto. Y lo que le rodea comienza a entrar en quietud. Se ha cumplido una transformación decisiva. Se inicia una «Vita nova» [17].

Y fue necesaria esta mutua conversión entre la vida y el ser: «La verdad —para María Zambrano—, o tiene que tomar la vida ya dispuesta a aceptarla, abriéndole sitio, o tiene que hacer una cierta acción sobre ella. Porque toda vida es ante todo dispersión y confusión, y ante la verdad pura se siente humillada. Y toda verdad pura, racional y universal tiene que encantar a la vida en la única forma de encanto propio de la verdad. Tiene que enamorarla. La vida rebelde y confusa —continúa María Zambrano en su explicación del conflicto— ha pasado por la época del hechizo, pero al hechizo y para derrocarle, tiene que suceder el enamoramiento, que es también encanto, pero algo más: sometimiento a un orden y algo más todavía: ser vencido sin rencor» [18].

En aquel «punto privilegiado» que es el centro, todo lo que andaba disperso, es decir, la vida en función de su circunstancialidad, y no tanto del ser que le es propio,

[14] Claros del bosque, op. cit., *p. 57.*

[15] Cit. *por José Bergamín,* El pozo de la angustia, *Ed. Anthropos, Barcelona, 1985. p. 25-26.*

[16] El sueño creador. *En* Obras Reunidas. *Ed. Aguilar. Madrid, 1971, p. 65.*

[17] Claros del bosque, op. cit., *p. 59.*

[18] *«La Confesión...»,* op. cit., *p. 294.*

viene a ser recogido y transformado. En este proceso de unificación —«inteligencia y corazón unidos forman ese ser que late»—, es el doble principio del sacrificio por el amor el que rige la mediación, principio que la piedad unifica en la «compasión»: presencia y ofrenda. Pues la piedad despierta en la vida el amor a su verdad, su vocación; y por este amor, la vida se vacía de sus pasiones —aquí está el sacrificio—, se ofrece como cáliz que recoge, purifica y salva en el dolor. Y es la misma y única piedad la que hace al ser volverse hacia la vida y, en verdad enamorado, vaciarse de su propio «sí mismo», de su «ego» y su soberbia —aquí está el sacrificio—, dejando ya de ocultarse a la vida enamorada. Ya no hay más ser sin vida, ni más vida que no sea; ya no hay más pasión sin conocimiento, ni más conocimiento impasible; es la pura compasión que apiada y unifica al ser viviente. Y todo lo que anduvo perdido fue hallado, la vida perdidiza fue ganada.

Y lo que adviene sobre este estado unitivo en el ser viviente es el nacimiento de la conciencia, la persona alumbrada: «La conciencia que se origina de la consumación de la tragedia —nos dice María Zambrano— no se descubre en un acto de pensamiento, es una conciencia nacida, como nacido es todo lo que del sacrificio viene» [19]. Es la conciencia, que libera a la persona de sus personajes, al «sueño creador» de los «sueños de la psique» y sus calumnias; es la conciencia, el nacimiento definitivo, muerte y resurrección verificadas, la vida misma en estado de ser, o el camino del ser ofrecido a la vida; es la conciencia, el propio destino revelado al alma, y aceptado por ella con el «fiat mihi» de la libertad.

Y por la conciencia asistimos a la epifanía de la palabra. La palabra creadora, que es conciencia donde el alma renace y se reconoce en pura presencia; liberada de los espejismos de la «representación», ya no perdida y confusa en el deslizarse por las múltiples imágenes que de sí misma le inventaban las cosas; ya no sometida a la tiranía de los conceptos abstractos e impíos, incapaces de ofrecerle la verdad viviente que sólo procede de esta palabra que es conciencia. Es la palabra que sostiene y que salva, el verbo al fin encarnado en ella; es ella, su inmaculada concepción, la palabra que ofrece al alma el vuelo: «De condición alada y dada a partir, se conduce como una paloma», oímos decir a nuestra dulce María Zambrano.

III: **Poética y sacrificio**

La categoría de «sacrificio», según hemos intentado explicar, contiene, a la vez y en unidad indisoluble, un principio de «razón pura» —la necesidad— y un principio de «razón práctica» —la libertad—, una verdad y un valor; implica, por tanto, al pensamiento racional y a la acción vital. Desde la *Crítica del Juicio* de Kant, el ideal estético nos viene definido por esta síntesis entre la «facultad de conocer» —que nos orienta hacia el ser— y la «facultad de desear» —que lo hace en orden a la vida. El «juicio estético», y la belleza como representación, permite, o pretende al menos, que realicemos la asociación de la vida con el ser, según una «finalidad», que tendríamos que llamar «destino», en el que aquélla se descubre, se recoge y unifica: «El gusto —estético, en

[19] La tumba de Antígona, op. cit., *p. 40.*

la propuesta de Kant— hace posible, por así decirlo, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible» [20].

Aquí la «razón poética», como versión de la «razón mediadora», aparece de nuevo favoreciendo el tránsito de la vida al ser. «La razón pura humilla a la vida cuando no ha sabido enamorarla», según ha sabido percibir María Zambrano. Porque no se trata de que el ser venza a la vida, no se trata de la victoria del ser sobre la vida, sino del mutuo convencimiento; ser y vida han de vencer en común aquellas resistencias que, indudablemente, se oponen a su feliz unidad: la vida no podrá ser si el ser no vive, y este «convencimiento» sólo se da por el amor, desde y para él; fuera de él no caben mandamientos. La función intercesora de la «razón poética», de la «belleza» que esta razón engendra, estaría precisamente en despertar aquel estado de «enamoramiento» que se requiere. Por la belleza, la vida siente y acepta la verdad, su verdad, que se le ofrece más allá de sí misma; por la belleza, el ser descubre su compromiso con la vida, a la cual debe de ofrecer la expresión y la luz del reconocimiento. Por la belleza, la vida y el ser se descubren en su «semejanza», en su necesaria y justa complementariedad; por la belleza, la vida y el ser se enamoran.

En el divorcio entre la vida y el ser que hemos denominado, con María Zambrano, la «angustia», la belleza se ofrece como velo protector, bálsamo que penetra por entre los bordes de esta herida trágica del alma: «Y se diría —para María Zambrano— que la belleza sea toda el velo de la verdad y que la vida misma que se nos da sea el velo del ser. Y que su ser se le esconda al viviente mientras vive para desplegarse solamente en la total entrega» [21].

La belleza despierta al amor, un amor doble que dispone a la vida y al ser al mutuo reconocimiento; y por despertar al amor, la belleza es la que prepara las nupcias de la vida con el ser. Porque Venus es doble —como ha pensado Marsilio Ficino y toda la tradición cristiano-platónica, que María Zambrano actualiza y enriquece con original talante—, y de Venus procede un doble amor: el amor del ser, que nos mueve a entender y a contemplar la belleza de lo divino; y el amor de la vida, que nos da la fuerza para reconocer y generar en el mundo esa misma belleza divina, presente, como magnífico esplendor, en todo lo creado. La belleza, también para María Zambrano, pertenece a lo divino, y de ella proceden los «dos nacimientos del amor» que generan el proceso de la doble conversión —del ser por la vida y de la vida en el ser— que la unidad del alma reclama. Y si la belleza engendra, o despierta, al amor, no es sino porque el amor mismo es sed de belleza, de tránsito y final reconciliación. «Añádase —decía Ficino— que los artistas en cualquier parte no buscan ni cultivan otra cosa que el amor» [22].

[20] *Kant, M.* Crítica del Juicio. *Ed. Espasa-Calpe, col. «Austral», Madrid 1977, p. 263-264.*

[21] Claros del bosque, op. cit., *p. 132.*

[22] *Ficino, M.* De Amore, *Comentario a «El Banquete» de Platón. Ed. Tecnos, col. «Metrópolis», Madrid, 1986.*

En esta tradición, el amor sólo existe como ofrenda o donación; es la «unidad» que no aniquila, que no confunde la «diferencia», sino que, más bien, la reconoce y, por lo mismo, la trasciende. El amor, «que procede al par del ser y de la vida», como ya tuvimos ocasión de ver, dispone a los amantes al mutuo sacrificio, o a la ofrenda recíproca, que es la versión que ha adquirido, por el «ágape» del amor, la virtualidad sacrificial. «Muere, entonces, cualquiera que ama —dijo Ficino—. Pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelca en el amado»[23]. Quien ama se pierde a sí mismo y sólo desde el otro, por el otro, es capaz de recuperarse. El fruto de este estado de ofrenda, sacrificio al que mueve el amor, y que el amor exige para que se verifique el ideal de unidad, es la comunicación amorosa, el encuentro de los amantes, que perviven y coexisten y se recrean mutuamente:

«Porque el amor —nos explica María Zambrano— lleva consigo una distancia. Amor sin distancia no sería amor, porque no tendría unidad, objeto. Es su diferencia esencial con el deseo: en el deseo no hay propiamente objeto, porque lo apetecido no está en sí mismo, no se le tolera ensimismarse... El deseo consume lo que toca; en la posesión se aniquila lo deseado, que no tiene independencia, que no existe fuera del deseo»[24]. En el amor, añade María Zambrano, subsiste siempre el objeto que tiene su unidad inalcanzable; pues el amor, aun el que «primariamente» procede de la carne, pide el sacrificio para realizarse, para dar a su promesa el cumplimiento: «Necesita traspasar la muerte para cumplirse —nos dice cristiana y platónicamente María Zambrano—, atravesar la vida, la multiplicidad del tiempo. El amor, al igual que el conocimiento, necesita de la muerte para su cumplimiento... que el amor que nace en la carne (todo amor «primero» —primario— es carnal) tiene, para lograrse, que desprenderse de la vida, tiene también que convertirse; como decía Platón, era menester realizar con el conocimiento. Y esta conversión se ha verificado por la poesía, en la poesía».

Estamos en condiciones de formular la relación que se establece entre la función poética y la función sacrificial; y lo haremos, enunciándola a manera de un esquema, previo a lo que será nuestra explicación del mismo desde los textos de María Zambrano, de los cuales creemos que se deriva, como una original y completa «teoría poética» o «teoría de la escritura». Aceptamos las limitaciones que esta esquematización nos impone, a cambio de la facilidad que nos ofrece para la síntesis y la representación de lo que significaría aquella relación de funciones.

«Poética» y «sacrificio» obedecen al principio unitivo de la «razón mediadora» entre la vida y la verdad. Si «poética» es la expresión verbal de esta unidad, su propuesta; «sacrificial» es la verificación en el alma de la misma unidad, su experiencia. En ambos casos, se trata del acto creador de la unidad entre la vida y el ser: en el primer caso, su representación; en el segundo, su presencia. La belleza de lo poético, la peculiar unidad que representa, despierta en el alma el doble amor que mueve al sacrificio, la mutua ofrenda de vida y ser; y por el sacrificio se realiza, en el alma, aquel encuentro al que el amor invita, se verifica la propuesta, se da cumplimiento «en espíritu y en verdad» al ideal unitivo del alma, su piedad: la vida y el ser reunidos.

[23] De Amore, op. cit., *p. 42.*

[24] Filosofía y poesía. *En* Obras Reunidas, op. cit., *p. 170.*

La «belleza» poética (tomamos aquí el término «belleza» en un sentido genérico) en el proceso creador, si tuviéramos que hacer una descripción de este proceso como «fenómeno», presentaría dos momentos de percepción: el de una primera contemplación, en el escritor, directamente vinculada, o mediatizada, al acto de la escritura; y el de una segunda contemplación, en el lector, directamente vinculada al acto de lectura. La unidad de ambos momentos, que los incluye y los hace complementarios, procede del poema, donde cristaliza la forma mediante la cual el efecto estético podrá ser percibido en las sucesivas y diversas lecturas.

El «sacrificio», que ha de verificar en las almas la unidad que el poema propone, también se da compartido, esto es, en dos momentos: el primero es el que, en virtud de aquella primera «contemplación», y del estado de «enamoramiento» que la misma contemplación despierta, el escritor recibe como inevitable al alma, y lo acepta —«hágase en mí la palabra»—; el segundo momento del sacrificio es aquel que, en virtud de la «contemplación» que el poema ofrece al lector, y del «enamoramiento» que en él debería de provocar, el propio lector descubre como inevitable, necesario, para sí, y lo acepta —«según tu palabra»—.

El resultado de este proceso, para el escritor y para el lector, para la unidad que comparten, tiene un nombre que es la «conversión». El ciclo de la conversión se completa y su resultado es empírico, maravillosa experiencia de una doble unidad: la unidad del alma consigo misma —en el escritor y en el lector, por separado—; y la indisoluble comunidad en que escritor y lector —lectores entre sí— se congregan, verdadera comunión, en torno a esa fórmula de «belleza» —la misteriosa unidad, de formas de vida y formas de ser, que representa— descubierta y realizada, por la creación poética, por el poema, en el alma. Este es el lugar donde acontece el banquete nocturno, el poema que recrea las almas; es la «cena que recrea y enamora», el altar para la ofrenda y la oblación.

IV: La escritura mediadora

Porque anterior a la escritura fue la sagrada soledad: «Escribir es defender la soledad en que se está» [25]. María Zambrano conoce que hay distintas soledades, como distintos son los cielos: la soledad del poeta, la del filósofo, la del santo... Y en cada soledad hay un secreto que pide ser comunicado, un secreto que necesita ser compartido para acabar de nacer, para revelarse: «El escritor sale de su soledad a comunicar el secreto».

La soledad del escritor, en cualquiera de sus géneros, es el inicio del proceso sacrificial. En unos casos, la escritura será fijación del secreto —la poesía como «género»—; en otros, la escritura será producción del secreto, su devenir, su búsqueda o su descubrimiento: son los géneros de la escritura. No obstante, siempre hay un sacrificio necesario, que el escritor debe cumplir para que su acto, la escritura, provoque la «creación», para que su escritura sea «poética», mediadora: en primer lugar, vencer la vanidad de las palabras; en segundo lugar, vencer la propia vanidad.

[25] *«Por qué se escribe». En* Hacia un saber sobre el alma, op. cit., *p. 24 ss. Todas las citas no marcadas con nota, en este apartado, han sido tomadas de este artículo.*

«Salvar a las palabras de su vanidad —propone María Zambrano—, de su vacuidad, endureciéndolas, forjándolas perdurablemente, es tras de lo que corre, aun sin saberlo, quien de veras escribe». Sin embargo, pese a que esta belleza formal, o estilística, es necesaria, la comunicación del secreto requiere algo más, producir un efecto: «Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de «publicar» el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido; el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo».

Por eso, escribir, para María Zambrano, es ante todo un acto de fe; un acto de «fe en los demás», que exige la «fidelidad» de uno mismo: «Fidelidad que, para lograrse, exige una total purificación de las pasiones, que han de ser acalladas para hacer sitio a la verdad. La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola. El que escribe, mientras lo hace, necesita acallar sus pasiones y, sobre todo, su vanidad». El secreto pide al escritor su fe, le exige su fidelidad; y el escritor debe ofrecerse, fiel a «aquello que pide ser sacado del silencio... Y es que el escritor —añade María Zambrano— no ha de ponerse a sí mismo, aunque sea de sí de donde saque lo que escribe. Sacar algo de sí mismo es todo lo contrario de ponerse a sí mismo». Este es el sacrificio, sin el cual el escritor no podría dar a la luz aquella verdad que la vida, la suya y la de todos, le solicita; la verdad a costa de sí mismo, la verdad «obtenida mediante la fidelidad purificadora del hombre que escribe... Y esta verdad es la que ordena las pasiones, sin arrancarlas de raíz, las hace servir, las pone en su sitio, en el único desde el cual sostiene el edificio de la persona moral que con ellas se forma, por obra de la fidelidad a lo que es verdadero».

Se trata de «la verdad que nos hace libres», de una moral viva, que procede y mueve, por el amor, al sacrificio; es la moral del sacrificio, que se encuentra y se recibe más allá del bien y del mal: «Cuando la poesía hable de ética —nos dice María Zambrano— hablará de martirio, de sacrificio. La poesía sufre el martirio del conocimiento, padece por la lucidez, por la videncia. Padece, porque poesía sigue siendo mediación y en ella la conciencia no es signo de poder, sino necesidad ineludible para que una palabra se cumpla» [26]. Y es que hay una palabra que debe ser cumplida en el viviente, pues ella misma es su cumplimiento; palabra que sólo se nos da por la conciencia translúcida, purificada, aquella que nace del sacrificio. Y hay para quienes el sacrificio es verdad inevitable, destino que se ofrece a los labios para ser tomado, como el cáliz, apurado hasta el centro último de sí mismos, para alcanzar la piedra donde nace el nombre de la vida: son los mediadores, los consumidos por el amor, son los piadosos.

Y si ha de ser a costa de sí mismo el oficio de comunicar la verdad de la vida, es porque hay verdades que son de todos y para todos, que no pueden ser obscurecidas o empañadas por la vanidad o las pasiones, las no verdades de quien, sin haber llegado a ser, sin haber nacido a la conciencia, «se hincha para recubrir su interior vacío» —como delata, piadosamente implacable, María Zambrano— para decir «todo lo que debe callarse por su falta de entidad, todo lo que por no ser verdaderamente no debe ser puesto de manifiesto... pues sólo da la libertad quien es libre». Aquellas verdades recibidas,

[26] Filosofía y poesía, op. cit., *pp. 187-188.*

reveladas a la conciencia, son los secretos «que exigen por sí mismos revelados, publicados»; son los secretos de todos y que a todos corresponde verificar: «Lo que se publica es para algo —y asoma aquí el segundo momento de la conversión sacrificial—, para que alguien, uno o muchos, al saberlo vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien del tedio, que es la mentira vital».

El sacrificio, por lo tanto, del escritor mediatizado, contiene un fin y un resultado: mediatizar, comunicar a los de su especie aquella verdad viviente que «se le muestra a él, aprovechando su soledad y ansia, su acallamiento de la algarabía de las pasiones». Mas sólo en la aceptación del público lector, en la conversión que esa verdad ha de provocar en sus vidas, sólo en comunidad, acaba de darse la revelación del secreto hallado. Y si esta revelación de lo oculto es alcanzada, en esta forma de comunión o conversión comunitaria que decimos, lo que se hace presente para todos, y para cada uno, es la gloria, «la gloria que es la manifestación de la verdad escondida hasta el presente —en la explicación de María Zambrano—, que dilatará los instantes transfigurando las vidas. Es la gloria que el escritor espera aún sin decírselo, y que logra, cuando, escuchando en su soledad sedienta con fe, sabe transmitir fielmente el secreto desvelado. Gloria de la que es sujeto recipiendario después del activo martirio de perseguir, capturar y retener las palabras para ajustarlas a la verdad. Por esta búsqueda heroica recae la gloria sobre la cabeza del escritor, se refleja sobre ella. Pero la gloria es en rigor de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con su público y la traspasa».

Podemos entender ahora que aquellos dos momentos que distinguíamos en el sacrificio creador (el momento del escritor y del lector), no se den el uno sin el otro, sino que, más bien, ambos se reclamen y se impliquen, y aparezcan conectados en el acto mismo de la creación, en el acto de la escritura: «Comunidad de escritor y público que —apunta María Zambrano—, en contra de lo que primeramente se cree, no se forma después de que el público ha leído la obra publicada, sino antes, en el acto mismo de escribir el escritor su obra. Es entonces, al hacerse patente el secreto, cuando se crea esta comunidad del escritor con su público. El público existe antes que la obra haya sido o no leída, existe desde el comienzo de la obra, coexiste con ella y con el escritor en cuanto tal. Y sólo llegarán a tener público, en la realidad, aquellas obras que ya lo tuvieron desde un principio».

Pues si el escritor está en el acto de la escritura verdaderamente «mediatizado», esto es, movido a la ofrenda por el amor, aquella «comunidad espiritual» para la que vendrá a proclamarse la gloria del secreto revelado, ya estará contenida en sí mismo, reconocida en él, como él mismo que es, incorporada. Que, sin buscarlo, el escritor ha sido elegido, llamado por el amor; a quien sólo tenía como propio el escuchar en la «sonora soledad» de la vida, se le reclama, como víctima, para la mediación: él es ahora el inocente que propicia, el único, quien hizo desde siempre ser a la vida. Y si tal fue el suceso podremos creer en su escritura, sagrada ya para nosotros, pues no toda escritura es sagrada ni puede ser objeto de nuestra fe; podremos creer que el escrito, que nació del que fue despojado de sí, en el más puro abandono, que el escrito nacido de la ofrenda a los cielos y a la tierra, mantendrá perenne para todos, como los claros en un bosque, la virtualidad de la «conversión», que marcará para siempre las señales de una vida re-

conocida y liberada a la luz del ser; de una vida —la de todos— que ya no podrá dejar de ser: el rastro vivo de una vida eterna.

V: La mediación y sus géneros: «Confesiones» y «Guías»

Hay dos géneros de escritura que expresan, de manera privilegiada, aunque puedan aparecer bajo otras muchas formas de géneros, aquel tránsito de la vida a su verdad, los géneros propios del pensamiento mediador: la «Confesión» y la «Guía». Ambos tienen en común, según observa María Zambrano, el «aparecer como el reverso de los sistemas filosóficos, en que la verdad y sus razones se objetivan sin conservar apenas huella del hombre concreto, de la persona individual que las declara, ni señalar tampoco aquella a quien van dirigidos»[27]. «Confesión» y «Guía», por tanto, van a resolver la doble carencia de los sistemas filosóficos; pretenden expresar razones vinculadas a la vida.

En los sistemas filosóficos, la verdad aparece separada de la vida, sin procedente ni destinatario; es una verdad que se «desentiende» del origen, verdad que, una vez obtenida, desarticula su procedencia, la vida por la que la que llegó a ser engendrada. La filosofía moderna, según el análisis de María Zambrano[28], se ha venido esforzando por reformar la verdad, antes y a pesar de la vida. Ante la exigencia de la verdad, este género de escritura se empeñó en la ilusión de una verdad autónoma, la verdad «separada», dedicada a una mera ilustración y brillo de su poder. Con ello se ha conseguido dibujar con nitidez uno de los perfiles del drama de nuestro tiempo, del tiempo que hemos heredado: la angustia; el drama de una verdad fantasmal, inerte, de un ser sin corazón.

Frente a esta «violencia» del sistema filosófico, la vida buscó su expresión más radical en los géneros que llamamos «literarios», donde creyó, igualmente, haber encontrado un reino propio, el reino de lo equívoco y de lo fugaz, separado de toda verdad unificante. Ante la falta de reconocimiento, resentida, la vida se declaró en rebeldía y fue buscándose entre las tinieblas, devorándose a sí misma, lejos de la luz hostil, tan sólo en ocasiones aplacada, expresada, por los piadosos géneros literarios.

Las «Confesiones» y las «Guías», precisamente, han sido los géneros intermediarios, reconciliadores, entre aquellos dos extremos que hemos ido padeciendo. Relacionados, incluso contenidos, en los diversos géneros literarios tradicionales o en ciertos sistemas filosóficos, «Guía» y «Confesión» suponen la expresión de una verdad que no traiciona a la vida; son la expresión de la vida misma, tal y como «es», o como ha llegado a ser. Frente a la soberbia y el enmascaramiento del sistema filosófico emancipado y desentendido. «Guía» y «Confesión» son «reconocimiento» de la vida, verdadero entendimiento y presentación del «hombre real con sus conflictos». Y frente a una cierta complacencia en la dispersión y en el capricho, o cierto narcisismo encubridor, en que las formas líricas o novelescas pudieran clausurar a la vida, «Guía» y «Confesión» nos dirigen realmente hacia el ser, son itinerario, desprendimiento de la «situación vital» en que la vida pudiera quedar perpleja o detenida, para «salir», en libertad, a la luz, decidiendo

[27] *«Una forma de pensamiento: la «Guía». En* Obras Reunidas, op. cit., *p. 359.*

[28] *Sobre el tratamiento que María Zambrano da a este problema. sugerimos consultar* Filosofía y poesía *y «La Confesión como Género...»* op. cit., *además de* Pensamiento y poesía en la vida española, *en* Obras Reunidas, op. cit.

y relatando, compartiendo, la salida, «en busca de incorporarse definitivamente a un orden vivo e inmutable, sin contradicción»[29].

Sin embargo, entre estos dos géneros —«Guía» y «Confesión»— que representan la verdad de su autor y de su relación con el lector posible, existe también una importante diferencia, la cual se establece en la relación que ambos géneros se guardan entre sí: «Una relación inversa y complementaria —según distingue María Zambrano— pues que la «Confesión» descubre a quien la escribe, mientras que la «Guía» está enteramente polarizada hacia su destinatario, viene a ser como una carta, una carta y un mapa también, una carta de ruta para navegar entre un laberinto de escollos»[30]. En realidad, un género presupone al otro, pues no pudiera darse una «Guía» sin la previa «Confesión», presente en aquélla, de quien la escribe; como tampoco es posible una «Confesión» expresa que no contenga una «Guía» implícita, un resultado. En ambos casos, la «comunidad espiritual» entre lector y escritor, su recíproca fidelidad al alma, son valores indispensables.

El mérito humano de una «Confesión» radica, para María Zambrano, en hacer que la vida reconozca tres verdades fundamentales; que verifique en sí misma tres conversiones, sin las cuales «la vida humana es una pesadilla»: «tiene que hacernos aceptar el nacimiento, no temer la muerte y reconocernos con los demás como iguales»[31]. Tal es la «revelación de la vida» que sólo por la confesión se nos da en su plenitud, pues la confesión, cuando lo es, disuelve aquellos tres horrores de su apariencia, como si pudieran negar a la vida su verdad. La «Confesión» es el género de la libertad, para el ser viviente, verdadero «método —nos dice María Zambrano— de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma»[32]. Por eso, la escritura que es fiel confesora de la vida, coincide con aquel ideal que decíamos propio de lo divino, con el ideal de la razón mediadora, el ideal originario de la filosofía: que la vida llegue a ser, que lo disperso sagrado se unifique a la luz de lo divino, por la «mirada remota», a la luz de «alguien» que viva más allá de la luz.

Quien por la confesión se libera, polariza hacia los otros su verdad y se convierte, necesariamente, a pesar de sí mismo, en «guía» o mediador, pues es «guía» su expresión para los otros, «guía» para el alma, para el ser que discurre el camino de la vida. Y propio es del guía dejar rastros de ser para la vida, indicios corporales, la señal del sacrificio que desposa a la vida con el ser. Son las señales que hacen el camino llevadero, pues por ellas, hacia ellas, nos mueve la piedad; y por la piedad, transidos de piedad, es el verbo quien se nos ofrece, como dardo amoroso, a la propia vida; el verbo que promete y anuncia otra luz, más allá de la luz, otra tierra: «Hoy entrarás conmigo en la Casa de mi Padre».

[29] *«Una forma de pensamiento...»,* op. cit., *p. 371. Relacionado con el género «Guía», puede leerse «Poema y Sistema», en* Obras Reunidas, *o la propia muestra de* Claros del bosque. *El tema de la «Confesión» puede ser ampliado en* El sueño creador *(en* Obras Reunidas*), pp. 98-112; «La Confesión. Género Literario y Método, II» (Rev.* Luminar, *vol. VI, n. 1, México 1943); o* La Agonía de Europa, *ed. Losada, Buenos Aires, 1945.*

[30] *«Una forma de pensamiento...»,* op. cit., *p. 360.*

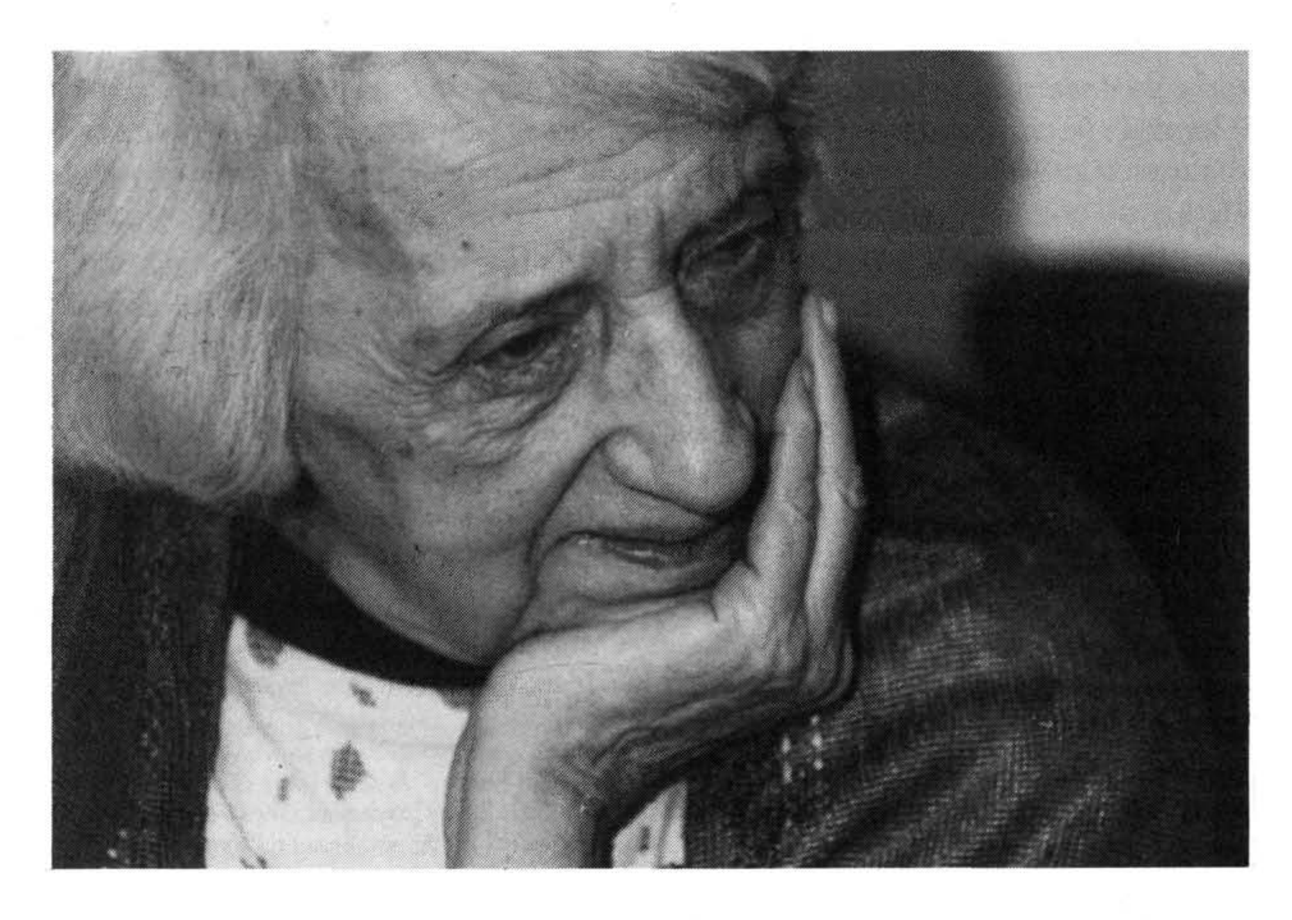
[31] *«La Confesión como Género... I»,* op. cit., *p. 307.*

[32] *«La Confesión como Género... I»,* op. cit., *p. 310.*

Las señales del «guía», la «guía» como género, siempre despiertan al alma en su piedad, en su realeza, en el reino de lo divino que le pertenece. Es la verdad del alma que el «guía» nos revela, su condición divina, única, inviolable. Baste al alma la señal del «guía», la razón de su sacrificio, la palabra que por él se nos ofrece. Una señal nos dejó la mano purificada de Zurbarán, la imagen del Cordero mismo, que María Zambrano no puede callar: «Quieto, en su ser de palabra de vida dada, en el centro del sacrificio, en un hueco de la cruz. Enseñándonos que la palabra primera pasa, llega, viene del sacrificio inicial *Ecce Agnus*... que al transfundirse deja sin saber ''toda ciencia trascendiendo''. Palabra absoluta que sólo se da pasada por el sacrificio» [33].

Es el cumplimiento de la promesa, la palabra cumplida por el sacrificio; es la palabra que encarna al verbo, aquella que ofrece a la vida su verdad: palabra de vida eterna, en cuerpo y alma, que sólo por el verbo nos alcanza. Y por esa palabra el verbo nace, y muere, y habita entre nosotros. Es el verbo que conoce nuestros nombres, que comparte su gloria con nosotros; el que pide ser seguido, que ama y pide ser amado; es él, el verbo que glorifica todos los cuerpos, todas las voces, todas las almas... «al partir el pan acordaos de mí».

Juan Carlos Marset



[33] «*Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*». *En* Obras Reunidas, op. cit., *p. 234.*

NOTAS



Virgilio en Cervantes
(o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)

En casi todas las obras de Cervantes se encuentran diseminados ecos y referencias virgilianos. No es seguro que Cervantes conociera a Virgilio en su original latino, aunque a veces parezca acudir a él directamente. Pero lo que sí es cierto es que, ya sea en lo que atañe a la literatura geórgica y pastoril, o sobre, todo, a la épica, Cervantes se nos revela estrechamente vinculado al modelo virgiliano, bien siguiendo las huellas de la producción literaria derivada de aquel modelo, tanto española como italiana, o en la línea de la poética clasicista, operante en España como en Italia. No importa mucho, pues, a tales niveles, si fueron los textos originales o los traducidos los que orientaron con frecuencia a Cervantes hacia la obra de Virgilio.

De todas formas, hay algo incontestable: Cervantes utiliza sabiamente en el *Quijote,* y menos en otros libros, el material narrativo y simbólico de *La Eneida,* en la medida exacta en que tal material encontraba una viva correspondencia en la cultura y en el conocimiento difundido de la sociedad española de su tiempo.

Uno de los pocos estudiosos que se ha ocupado del tema del virgilianismo de Cervantes, el argentino Arturo Marasso, ha observado justamente: «Los estudiantes estaban llenos de Virgilio, en Italia, en España, en todos los caminos que Cervantes recorría. La poesía épica empezó a ser el género literario más importante de España»[1] Estas dos afirmaciones, en realidad, más bien habría que separarlas, como se revela del análisis de éste y de otros críticos, puesto que con Cervantes, incluso en lo que respecta al tema aquí tratado, estamos en presencia de dos opciones o, lo que es lo mismo, de dos distintas estrategias literarias, si bien no del todo contrapuestas: por un lado, la encabezada por la composición de *La Galatea* (1585) y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), del primero y último período creativo de Cervantes respectivamente (y ello demuestra entre otras cosas la persistencia del modelo); y por el otro, la que tiene su centro en el *Quijote* (Primera Parte, 1605; Segunda Parte, 1615). En el primer caso, la lección virgiliana, o en su sentido más lato, clasicista, es asumida con plena seriedad de intentos, en la dirección de la «épica en prosa» (definición que se remonta a la *Philosofía antigua poética* de A. López Pinciano, de 1596, y a otros tratadistas de la época, españoles, italia-

[1] *Arturo Marasso,* Cervantes, la invención del «Quijote», *Buenos Aires, 1954, pág. 53. El libro recoge el material publicado precedentemente en* Cervantes y Virgilio, ibíd., *1937. Otra obra que trata el mismo tema es la de A.G. Richards,* The Aeneid and the Quijote: artistic parody and ideological affinity, *tesis inédita, Ohio State University, 1973.*

nos y franceses), o lo que es lo mismo, dicho con el término anglosajón de uso actual, del *romance,* en la línea de la novela griega de amor y de aventuras[2]. En el segundo caso, la lección virgiliana se articula en formas alusivas y con mucha frecuencia paródicas, hacia la «eliminación de la distancia épica» (para decirlo con Mijaíl Bajtín), en virtud precisamente de aquella correspondencia o complicidad jocosa que el escritor español era consciente de encontrar en sus lectores. Que las dos tendencias no fueran completamente contrapuestas en Cervantes se deduce del mismo hecho de que ambas se entrecrucen y coexistan: por ejemplo, en las *Novelas ejemplares* (1613), o, viceversa, en las narraciones intercaladas en el *Quijote.*

Antes de analizar las obras de Cervantes donde la incidencia del mundo virgiliano encuentra un mayor desarrollo, detengámonos en aquéllas donde tal desarrollo es mínimo. Poquísimos elementos de memoria virgiliana presentan los versos del *Viaje al Parnaso* (1614), reseña de grandes y pequeños poetas del Parnaso español, si no es algún que otro fugaz parangón con el poeta latino; pero al menos en un caso la huella virgiliana actúa en el sentido paródico y casi cómico que será propio del *Quijote:* ello ocurre en un verso (2, 444), donde el autor responde a Mercurio: «Sí haré, pues no es infando lo que jubes», que Schevill y Bonilla comentan: «Reminiscencia del hexámetro virgiliano: *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem (Eneida,* 2, 3), y al mismo tiempo, alusión satírica a los poetas culteranos»[3]. O mejor aún, a nuestro juicio, forma jocosa de sabor casi goliárdico, en la que el empleo de una traducción macarrónica del latín (el adjetivo culto *infando,* y, sobre todo, el neologismo *jubes*), aplicado a un verso famosísimo, produce efectos de sátira menipea. Poquísimos elementos del mismo tipo ofrecen asimismo las *Novelas ejemplares,* donde también encontramos, en una de ellas, *El coloquio de los perros,* una cita virgiliana pronunciada por una bruja (*cfr.* más adelante) y una breve sátira de la literatura bucólica, si bien referida a textos hispánicos; y en otra, *El celoso extremeño,* precisamente en el pasaje en el que uno de los personajes, el joven Loaysa, intenta expugnar la casa del viejo celoso, alguien ha creído entrever una especie de «descenso a los infiernos», a la manera de Eneas[4].

La Galatea, novela pastoril que viene siendo designada, con leve imprecisión, como obra de juventud (contaba Cervantes 38 años cuando fue publicada), aunque de inspiración remotamente virgiliana, pertenece en lo sustancial, como es sabido, a un género literario de rica aunque no lejana ascendencia y fortuna, que va desde la *Arcadia* de Sannazaro, traducida en España en 1549, a la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo y el *Pastor de Fílida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo, para indicar los tres textos más célebres y válidos, de los cuales derivan tanto *La Galatea* de Cervantes como *La Arcadia* de Lope de Vega. Se comprende

[2] *Edward C. Riley,* Romance y novela en Cervantes, *en* Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, *Madrid, 1981, págs. 5-13. Del mismo Riley, para las relaciones teóricas entre la novela según Cervantes y el modelo épico:* Teoría de la novela en Cervantes, *Madrid, 1966, 1972 (primera edición inglesa, Oxford, 1962).*

[3] *Cfr. el comentario del* Quijote, *por R. Schevill y A. Bonilla (desde 1926, sólo Schevill), Madrid, 4 vols., I, 1928; II, 1931; III, 1935; IV, 1941. Otros comentarios aquí utilizados: J.A. Pellicer, Madrid, 5 vols., 1-3, 1797; 4-5, 1798; D. Clemencín, Madrid, 1833-39, reeditado varias veces;* Don Chisciotte della Mancia, *a cura di C. Segre e D. Moro Pini, trad. di F. Carlesi, Milano, 1974; Edición, introducción y notas de L.A. Murillo, 1969.*

[4] *P.N. Dunn,* Las «Novelas Ejemplares», *en* Suma Cervantina, *al cuidado de J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, London, 1973, pág. 104.*

que para algunos pasajes en verso, el intermediario, llamémosle así, es con frecuencia Garcilaso de la Vega, el mayor lírico español del siglo XVI. En la narración en prosa, y en algunos aspectos si no dramáticos por lo menos de aventura y acción, *La Galatea* revela una relación más estrecha con la *Diana* de Montemayor que con Teócrito y Virgilio, como ha observado Casalduero; y, además, siempre según el citado crítico[5], predomina en Cervantes la atmósfera cortesana y ciudadana, mientras que Montemayor es más fiel a la visión pastoril y campestre de las *Geórgicas* y de las *Bucólicas*. Sin embargo, se pueden extraer discretos reflejos del modelo virgiliano en cuatro momentos concretos: 1) En el primer libro, el epicedio de Lisandro ante la tumba de Leonida, aunque sólo sea a través del análogo canto de Ergasto ante la de Androgeo de la *Arcadia* de Sannazaro *(Prosa V)*, tiene su antecedente en el canto que Mopso dedica a Dafne *(Bucólicas*, 5.ª). 2) Los ritos y las procesiones en honor del difunto pastor Meliso del 6.º libro, precedidos por una significativa descripción del «paraíso bucólico», recuerdan las ceremonias de homenaje organizadas ante la sepultura de Anquises *(Eneida*, 5.º). 3) El juego de los enigmas o adivinanzas, igualmente en el libro 6.º, remonta al que se lee en *Bucólicas* 3.ª (versos 104-108), como también ha observado Avalle-Arce en su edición de *La Galatea*[6], registrando otras imitaciones del mismo pasaje en la narrativa pastoril. 4) Finalmente, las dos frases casi idénticas, «Pero ya la blanca aurora dejaba el lecho del celoso marido» (libro 1.º) y «Mas apenas había dejado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido» (libro 3.º) hacen referencia a análogos, si bien ya más reelaborados, exordios homéricos y virgilianos.

Basándonos precisamente en este último ejemplo, aunque de modesta entidad, se puede apreciar la tendencia de Cervantes a recargar de nuevas y más marcadas tintas las expresiones homéricas y virgilianas en sus escritos. Es un paso más hacia la reelaboración enfatizada —en la dirección hoy definida como «barroca»— de los modelos épicos tradicionales, que, y esta vez por evidentes motivos irónicos, Cervantes lleva a cabo en el *Quijote*, como antes señalábamos. Aquí, la misma fórmula, imaginada por el autor y el protagonista para trazar un exordio «épico» a su propia historia, se amplifica de este modo: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha...» (Primera Parte, cap. 2). Análogo exordio aparece directamente en el texto, en forma descriptiva (Primera Parte, inicio del cap. 13): «Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del Oriente, cuando los cinco de los seis cabreros se levantaron...» (aquí la ironía está mucho más acentuada, por el contraste entre el exordio épico y la humilde condición social de los personajes).

[5] Cfr. *J. Casalduero*, La Galatea, *en la citada* Suma Cervantina, *págs. 27 y 34-35.*

[6] *Edición de* La Galatea, *prólogo y notas de J.B. Avalle-Arce, Clásicos Castellanos, 2 vols., Madrid, 1937, 1961, II, pág. 241.*

Don Quijote

Son numerosos los pasajes del *Quijote* en que es posible encontrar huellas o reminiscencias de los textos virgilianos, especialmente de la *Eneida.* En algunos casos, éstas pasan a través de trasposiciones ya operadas por la vasta literatura caballeresca medieval y renacentista; en otros casos, a través de autores italianos familiares a Cervantes, como Dante, Boccaccio, de nuevo Sannazaro, Boiardo y especialmente Ariosto. Podríamos incluso decir que se trata, en buena medida, de las «trasposiciones del mito», trasmigraciones propiamente dichas de formas arquetípicas, de que habla Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*[7].

Primera Parte. Encontramos un primer elemento de analogía con la *Eneida* en el famoso episodio de los molinos de viento (cap. 8). Aparte del vago recuerdo de los monstruos encontrados por Eneas en el Averno, entre los cuales Cervantes cita a Briareo el de las cien manos (*Eneida,* 6, v. 287), es probable que el escritor español haya tenido presente el primer encuentro de Eneas con los cíclopes (*Eneida,* 3, VV. 570 y ss.), visto que en la frase inicial pronunciada por Don Quijote («es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra») hay una precisa referencia a una exclamación de Aqueménidas, el compañero de Ulises salvado por los troyanos: *di talem terris avertite pestem!* (v. 620), notando que el verbo *quitar* para traducir el *avertite* es el mismo usado por el traductor Hernández de Velasco. Un «cierto colorido virgiliano» advierte Marasso[8] en toda la historia de Crisóstomo y de su desgraciado amor por Marcela (caps. 12-14), dos personajes en los que casi puede entreverse un desdoblamiento de la figura de Dido, si bien las fuentes, sobre todo por lo que respecta a la «canción desesperada» que abre el cap. 14, nos conducen a Lucano y a Séneca, con elementos garcilasistas. La sugestión, o la sugerencia, proviene por lo demás del pasaje cervantino: «Y no le tuviera Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado» (cap. 13), que se refiere a un párrafo de la *Vita Donati,* la biografía virgiliana de Elio Donato, también en la versión de Hernández de Velasco, donde se lee que Virgilio *«dejó en su testamento mandado* que quemasen todas sus obras. Mas Tuca y Varo, poetas de aquel tiempo, amigos suyos, le dieron a entender que Augusto César no lo había de permitir»[9]; y además, del recuerdo del verso virgiliano sobre las propiedades funestas de los tejos *(Geórgicas* 2, vv. 113, 237 y 448; 4, v. 47; *Eneida,* 9, v. 30) y de los cipreses, según la versión de Hernández de Velasco —«hojosos ramos de funestos tejos y de cipreses lúgubres» *(Eneida,* 6, b. 216)—, de cuyos ramos estaban compuestas las guirnaldas de los pastores que transportaban el cadáver de Grisóstomo.

En el cap. 18, en el que don Quijote confunde los dos rebaños de ovejas con dos ejércitos en plena batalla y describe a los participantes en la misma, es fácil advertir el recuerdo de los catálogos de los ejércitos de la tradición épica (Homero y Virgilio) y caballeresca. En este caso, los parecidos con *Eneida* (7.º) están contenidos en el siguie-

[7] *Northrop Frye,* Anatomy of criticism, *Princeton University Press, 1957; trad. española.*
[8] Ob. cit., *pág. 90.*
[9] Ibíd., *pág. 83.*

período: «A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que beben las dulces aguas del famoso Xanto; los montuosos que pisan los masílicos campos; los que cubren el finísimo y menudo oro en la felice Arabia... En estotro escuadrón vienen los que beben las corrientes cristalinas del olívero Betis», etc. La repetición de *beben* es una ampliación paródica del texto virgiliano y a éste remonta igualmente el sintagma «los masílicos campos» que traduce (mejor de cuanto lo hiciera Hernández de Velasco) el *felicia... Massica* de *Eneida* (7, vv.725-2).

En la extraña aventura nocturna del cortejo de gente encapuchada a caballo que transporta un cadáver (cap. 19), y que se sirven de antorchas para alumbrar el camino, Marasso[10] ha querido entrever una remembranza de la escena de la restitución del cuerpo de Palante a Evandro (*Eneida,* 11, vv. 142 y ss.), pero la mayor parte de los comentaristas ha preferido, más correctamente, referirse a escenas homólogas de novelas de caballería. Secundaria igualmente, pero no fortuita, es la coincidencia entre la frase virgiliana *nec quae sonitum det causa videmus (Eneida,* 3, V; 584), en el episodio de la fragua de los cíclopes, con la frase de Cervantes (cap. 20) en la fallida aventura de los mazos del batán, que producen un ruido del que no se conoce la causa: «Sintió también que el golpear no cesaba, pero no vio quién lo podía causar», según la observación de Marasso[11], además del hecho de que puede advertirse una cierta analogía situacional. En el cap. 43, la mención de Palinuro en la canción del estudiante enamorado («Siguiendo voy una estrella/ que desde lejos descubro,/ más bella y resplandeciente/ que cuantas vio Palinuro»), recuerda al piloto de Eneas, precisamente con referencia a las estrellas *(sidera cuncta notat tacito labentia caelo),* de un celebrado pasaje de la *Eneida* (3, vv. 513-17).

En el cap. 48, Cervantes presenta al cura como hombre de letras, capaz de aludir con discreta propiedad a Homero y a Virgilio; en efecto, en una frase de aquél, parece remitirse a Virgilio, cuando dice: «Este es, señor, el Caballero de la Triste Figura, si ya le oístes nombrar en algún tiempo», que traduce de alguna manera *si vestras forte per auris/ Troiae nomen iit (Eneida,* 1, vv. 375-76); y más adelante, donde habla de «las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Euríalo». En fin, en el cap. 51, donde el eco repite el nombre de Leandra («Leandra resuena en los montes, Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos») nos encontramos delante de un topos de la poesía pastoril, tratado aquí con leve ironía: un topos que ya estaba en Teócrito, pero también en Virgilio —sea en *Bucólicas* (I, vv. 38-9), sea en *Geórgicas* (IV, vv. 525-27). Siempre en *Bucólicas* (I, vv. 80-1) y al final se puede hallar el motivo de la ofrenda de alimentos con que termina el cap. 51, aunque ya disfrutado por Garcilaso en la égloga primera.

Segunda Parte. Escrita, como es bien sabido, tras la publicación de aquel segundo tomo del *Ingenioso hidalgo don Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614), más conocido como *Don Quijote apócrifo,* y publicada diez años después de la primera, la segunda parte vive y se desarrolla sobre la fama conquistada por la novela en su difusión inicial. Y esto produce dos consecuencias significativas: en primera lugar, que el

[10] Ibíd., *págs. 69-72.*
[11] Ibíd., *págs. 73-75.*

libro mismo y su protagonista ya han adquirido una fisonomía independiente y constituyen argumento de base de la nueva narración; en segundo lugar, que, estando el personaje definitivamente realizado y habiéndose agotado la inicial dialéctica entre mundo imaginado y mundo real, la historia no puede por menos que tener motivaciones mediatas, indirectas, reflejas, a veces incluso librescas y metaliterarias. No extraña, por lo tanto, que en la segunda parte, incluso las alusiones a la obra de Virgilio, como a la de otros autores, sean más frecuentes e incluso más extensas, como se evidencia, por ejemplo, en todo el episodio que se desarrolla en la casa de los Duques, escenificado, se diría, a partir de guiones literarios clásicos.

Convencido asertor de los modelos épicos que subyacen en el *Quijote,* después de definir la primera parte «especie de desordinada *Iliada»,* Marasso escribe: «La *segunda parte* es como la *Odisea* o la *Eneida.* En la primera se forja el héroe —Ulises o Eneas—; en la segunda el héroe cumple su destino. Don Quijote, ya famoso, sale de su casa, como Ulises o Eneas de Troya» [12]. En conformidad con esta tesis, atenta a las estructuras y a las macroestructuras, el estudioso argentino encuentra coincidencias entre el descenso a los infiernos de Eneas y la entrada de don Quijote en la cueva de Montesinos tras la visita a la casa de don Diego, el cual le declara que antes de dirigirse a los torneos de Zaragoza, «había de entrar en la cueva de Montesinos, de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban» (cap. 18). El encuentro con don Diego sería, pues, la premisa a la aventura ultraterrena, así como había sido para Ulises el encuentro con Circe o, mejor aún, el de Eneas con Eleno. Tras el episodio de la cueva de Montesinos, el suceso que liga más claramente al personaje don Quijote con Ulises y Eneas es el del naufragio en el Ebro y el de la posterior llegada al castillo de los Duques: siempre según Marasso [13], del mismo modo que Ulises se presenta a la princesa Nausicaa, y Eneas a Dido, tras haber naufragado, así don Quijote se presenta a la Duquesa, aquí convertida en nueva Dido, si bien a través de la mediación paródica de Altisidora. Por mucho que resulta forzada una lectura similar, podemos también aquí individualizar los extremos de una posible «trasposición del mito».

Véanse ahora las referencias más específicas, capítulo por capítulo. Tomando una simple cita como es la del cap. 3, «A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero», Américo Castro [14] se remonta a Luciano (*Diálogos de los Muertos,* H, 9, 4), a Erasmo *(Elogio de la locura)* y a Ariosto (*Orlando Furioso,* 35, vv. 25-6); pero también a Francesco Robortelli *(In libriis Aristotelis de Arte Poetica,* Basilea, 1555, 79), para demostrar cómo Cervantes, discurriendo pormedio de sus pesonajes (Sansón Carrasco, don Quijote y Sancho) sobre las diferencias entre historia y poesía, estaba muy al corriente de los debates en torno a la poética aristotélica. Por lo demás, había sido el mismo Cervantes quien en la primera parte (cap. 25) discutía un argumento similar o adyacente, sosteniendo que tanto Homero como Virgilio habían «pintado» y «descrito» (verbos iguales, en base al ejemplo de los pinto-

[12] Ibíd., *pág. 124.*

[13] Ibíd., *pág. 125.*

[14] *Américo Castro,* El pensamiento de Cervantes, *nueva ed. ampliada y con notas del autor y de J. Rodríguez-Puértolas, Barcelona-Madrid, 1972 (primera ed., Madrid, 1925), págs. 29 y ss.*

res) a Ulises y Eneas, sagaz el uno y piadoso el otro, pero ciertamente no como éstos fueron realmente, «sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes»; otro elemento que da a la segunda parte un carácter reflectante, si bien sutilmente diferenciado, respecto de la primera parte.

En el cap. 14, Marasso [15] ha encontrado dos recuerdos virgilianos, si bien filtrados a través de otras escrituras: en las palabras del Caballero del Bosque («Esta tal Casidea, que voy contando, pagó mis buenos pensamientos y comedidos deseos con hacerme ocupar, como su madrina a Hércules, en muchos y diversos peligros...») ha querido reconocer una alusión a *Eneida* (8, v. 288), donde se trata de la *noverca* de Hércules, Juno, pero empleando el término italianizante «madrina» del verso de Ariosto «Dalla matrigna esercitato Alcide» (*Orlando Furioso*, 30, 4, v. 39); y en el descubrimiento del verdadero rostro (el de Sansón Carrasco) escondido tras el presunto caballero («Vio, dice la historia, el rostro mesmo, la mesma figura, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco») un vago reflejo del ritmo repetitivo de un análogo verso virgiliano, *omnia Mercurio similis, vocemque, coloremque* (Eneida, *4, v. 558*), mientras que otros comentaristas advierten aquí análogas formas de anagnórisis propias de la literatura caballeresca.

El comentarista Clemencín [16] asigna la misma ascendencia a las palabras en loor de don Quijote, atribuidas a Cide Hamete, en el cap. 17, a propósito de la aventura del león, mientras que Marasso [17] ha creído reconocer una parodia del himno a Hércules de *Eneida* (8, vv. 293 y ss.), no sólo debido a la similar repetición del «tú», sino también porque allí se alude a la victoria de Hércules sobre el león de la peña Nemea. En el cap. 18, y precisamente en la frase de don Quijote, «para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios», varios glosadores advierten una precisa huella de la sentencia virgiliana *parcere subiectis et debellare superbos* (*Eneida*, 6, v. 853), que además va inserta como profecía en los versos de la hechicera Camacha en el *Coloquio de los perros* de las *Novelas ejemplares*.

Ya hemos hablado del descenso a los infiernos metaforizado en el episodio de la cueva de Montesinos (cap. 23) y de sus relaciones con la *Odisea* y la *Eneida*. Añadamos que no sólo Marasso lo trae a colación [18], sino también Lida de Malkiel [19]. La frase que abre el cap. 26, «Callaron todos, tirios y troyanos», como recuerdan varios comentaristas, empezando por Pellicer, proviene de la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco, el cual añadió al *Conticuere omnes intentique ora tenebant* (*Eneida*, 2, v. 1) precisamente ese pleonástico «tirios y troyanos», que podemos encontrar en cambio en otra parte de la *Eneida* (1, v. 747). La ironía de Cervantes se desarrolla aquí en dos registros: en primer lugar, parodiando en un exordio otro exordio célebre, más explicitado o popularizado por el añadido arbitrario del traductor español; en segundo lugar, aludiendo sagazmente a todo el verso virgiliano, cuando, en el resto de la frase, lo paragra-

[15] Ob. cit., *págs. 111-13 y 132-33.*

[16] *Edición de D. Clemencín, Madrid, 1833-39, vol. V, pág. 324.*

[17] Ob. cit., *págs. 115-16.*

[18] Ibíd., *págs. 140-50.*

[19] *María Rosa Lida de Malkiel,* La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas *(Apéndice a H.R. Patch,* El otro mundo en la literatura medieval, *México, 1956, págs. 422-26).*

fea: «Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, *pendientes estaban todos* los que el retablo miraban, *de la boca* del declarador de sus maravillas...» (el subrayado es nuestro y revela que Cervantes se remonta al original latino de vez en cuando).

En los caps. 30 al 57 del *Quijote* se tratan varios episodios relativos a la permanencia de don Quijote y de Sancho en la casa de los Duques. En estos episodios, como se ha dicho, algunos comentaristas, y de manera especial Marasso[20], han reconocido semejanzas con la historia de Dido y de Eneas, y ello según las primeras indicaciones sugeridas por Vicente de los Ríos[21], retomadas por Clemencín y formuladas de este modo: «La aparición de Clavileño alígero no es menos oportuna ni agradable que la descripción del Paladión troyano, y los amores de Altisidora son comparables, en su línea, con la pasión de Dido»[22]. También se ha dicho ya que el cómico naufragio en el Ebro, leído en clave irónica, actúa de premisa a la llegada de don Quijote a la mansión de los Duques, de la misma manera en que dos ilustres naufragios preanunciaban el encuentro de Ulises con Nausicaa y de Eneas con Dido. De este modo, también la alusión maliciosa al final de Troya, del cap. 29, a propósito del rescate de don Quijote y Sancho de las aguas del Ebro por obra de los molineros, parece un comienzo dirigido a inducir una interpretación de la totalidad como «épica al revés»: «y si no fuera por los molineros, que se arrojaron al agua y los sacaron como en peso a entrambos, allí había sido Troya para los dos». Siempre en base a tal interpretación, podría adivinarse una cierta analogía entre la aparición de la Duquesa (cap. 30), rodeada de un grupo de cazadores, y la aparición de Dido, igualmente rodeada de varias personas: «[Don Quijote] vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes» (las palabras *palafrén* y *guarnición* están en la traducción de Hernández de Velasco de la *Eneida* (4, v. 135), así como el color rojo de las vestiduras de don Quijote podría relacionarse con el idéntico atavío de Eneas.

Además, la puesta en escena de la acogida de los Duques a don Quijote reproduce la del recibimiento de Dido a Eneas; en particular las doncellas que, antes de la comida, estaban «con aderezo de darle aguamanes» (cap. 31), parecen reproducir el rito de que habla Virgilio: *Dant manibus famuli lymphas* (*Eneida*, 1, v. 701). Más adelante, en el cap. 39, en el curso de la narración de la condesa Trifaldi, la aparición del caballo de madera es destacada por una directa cita virgiliana: «Muerta, pues, la reina, y no desmayada, la enterramos; y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale*, cuando *(quis talia fando temperit a lacrimis?)*, puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la reina el gigante Malabruno». Y si la frase entre paréntesis reproduce, incompleta, una frase de la *Eneida* (2, vv. 6-8), que suponemos, acompañada como va de ese *vale*, de fácil lectura para el público semiculto del tiempo, la siguiente alusión (en palabras de don Quijote) al caballo de madera de Troya pertenece al mismo tipo de lectura, si bien imprecisa (o conscientemente imprecisa): «Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caba-

[20] Ob. cit., *págs. 153 y ss.*

[21] *Vicente de los Ríos,* Análisis del «Quijote», *vol. 1, ed. del* Quijote *de la Real Academia Española, Madrid, 1780.*

[22] *D. Clemencín,* ob. cit., *vol. V, pág. 174.*

llo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas...» (cap. 41). Efectivamente, aunque el Paladión no era el caballo de madera, sino la imagen de Palas que habría debido hacer de Troya inexpugnable, todos estos elementos e indicios, añadidos a los que luego vendrán, preparan al lector a pensar en la historia de Altisidora según los módulos de la historia de Dido, pero siempre en clave invertida o irónica. En un primer pasaje, Altisidora, después de haber hablado del forastero («No me porfíes, ¡oh Emerencia!, que cante, pues sabes que desde el punto que este caballero entró en este castillo y mis ojos le miraron, yo no sé cantar, sino llorar»), afirma: «Y puesto caso que no durmiese y no despertase, en vano sería mi canto si duerme y no despierta para oírle este nuevo Eneas que ha llegado a mis regiones para dejarme escarnida» (cap. 44). «A mis regiones» aparece en la traducción de Hernández de Velasco de la *Eneida* (4, vv.9-30), cuando Dido confiesa a la hermana Ana sus sentimientos y sus sueños; pero, puestas en boca de Altisidora, tales palabras (y especialmente las «regiones») resultan, como ha observado Marasso[23] «un ridículo preciosismo de supuesta reina».

Por su parte, Schevill[24] ha recordado dos versos de la *Eneida* (4, vv. 590-1) en relación al término «escarnida»: *«Pro Iuppiter! ibit/ hic» ait, «et nostris inluserit advena regnis?...»* Un poco más adelante, al recitar su romance, Altisidora dirá: «Si sierpes te dieron leche,/ si a dicha fueron tus armas/ la aspereza de las selvas/ y el horror de las montañas», que son una libre paráfrasis de la *Eneida* (4, vv. 365-67): *Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,/ perfide, sed duris genuit te cautibus horrens/ Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.* Hay que añadir a esta afinidad general entre el papel de Altisidora y la historia de Dido otros indicios secundarios, como cuando, en un romance de autoconmiseración, la mujer confronta su propia suerte con la de otras heroínas abandonadas por sus respectivos héroes: Olimpia por Vireno, Dido por Eneas (cap. 57); o cuando recuerda, como en la *Eneida* (6, vv. 432 y 566), a los jueces infernales Minos y Radamante, y repite el sintagma «cavernas lóbregas de Dite», sintagma que parece sacado de la traducción italiana de Annibal Caro: «Ivan per entro/ le cieche grotte e per gli oscuri e voti/ regni di Dite» (que traduce los versos de la *Eneida* —4, vv. 268-69— *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram/ perque domos Ditis vacuas et inania regna).* Finalmente, podemos encontrar otra alusión a la historia de Dido en el cap. 48, donde se describe la escena nocturna entre don Quijote y la dueña doña Rodríguez; don Quijote habla de su estancia y la define «más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido»: un lugar, pues, de concupiscencia, del que don Quijote quiere defenderse. En este caso no existe un pasaje correspondiente de la *Eneida;* y por lo demás, el adjetivo *traidor* puede ser solamente atribuido a las palabras de Dido o a la imprecisa traducción de Hernández de Velasco: y sin embargo la alusión es igualmente significtiva, ya sea porque confirma la presencia del modelo virgiliano en esta parte del *Quijote,* o bien porque acentúa su uso doblemente «invertido» (aquí, *piadosa* es Dido).

[23] Ob. cit., *pág. 164.*

[24] *R. Schevill,* Studies in Cervantes, *vol. III,* Persiles y Sigismunda. Virgil's Aeneid, *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, 13, 1907-08, pág. 523.*

Asumido esta vez casi sin ironía, el ejemplo virgiliano, en sus rasgos novelescos y con frecuencia sólo en sus valores de contenido, se reconoce claramente también en la última obra de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* publicada póstumamente (1617). Última obra, bien sea por su fecha de impresión, bien porque fue terminada poco antes de su muerte, pero no por su prolongada redacción, visto que Cervantes habla ya de ella en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613). El modelo principal y directo de esta «epopeya en prosa» (según la poética aristotélica, que Cervantes sigue ahora con mayor escrupulosidad), son las afortunadísimas *Etiópicas* de Eliodoro, novela griega de peregrinaciones y de amores, traducida en Francia en 1547 y en España en 1554.

La reseña de las reminiscencias virgilianas del *Persiles* comienza con el cap. 22 del libro 1.º, donde las justas de destreza y de fuerza, organizadas por el rey Policarpo, se inspiran en las ordenadas por Eneas en honor de Anquises (*Eneida,* 5, vv. 114 y ss.), aunque aquéllas se encuentran igualmente en otras novelas pastoriles y caballerescas del mismo período, como observa Avalle-Arce[25]. Algunos críticos, Schevill y Forcione[26], han creído vislumbrar un eco virgiliano en las varias intromisiones del narrador en el *Persiles,* ya sea en forma de apóstrofe retórico, ya en forma de simples comentarios a la acción, según las indicaciones ofrecidas por Heinze[27]: así, en el cap. 19 del Libro 1.º, donde se lee que «Miserables son y temerosas las fortunas del mar, pues los que las padecen se huelgan de trocarlas con las mayores que en la tierra se les ofrezcan»; así también en el comienzo del cap. 23 (Libro 1.º), en el inspirado comentario sobre los celos de Auristela (que recuerda el de la *Eneida,* a propósito de Dido, en 4, vv. 408-15); igualmente en el apóstrofe dirigido a Auristela, Transila y Ricla, al final del cap. 1 del Libro 2.º, cuyo comienzo, dando nosotros un salto en el tiempo, es parecido al adiós de Lucía en cap. 8 de *Los novios* de Alessandro Manzoni: «Adiós, castos pensamientos de Auristela; adiós, bien fundados disinios», etc. Una evidente reevocación del piloto Palinuro se puede además captar en esta frase: «Llegó en esto la noche clara y serena, y yo, llamando a un pescador marinero que nos servía de maestro y piloto, me senté en el castillo de popa, y con ojos atentos me puse a mirar el cielo» (cap. 14, Libro 2.º), según cuanto ha sido observado regularmente por todos los comentaristas del *Persiles,* el episodio de Sinforosa, que ve partir la nave con Periandro a bordo, de quien ella se ha enamorado, reproduce fielmente, siempre en base a los cánones de las trasposiciones del mito, el episodio y los lamentos de Dido ante la fuga de Eneas (*Eneida,* 4, vv. 590 y ss.). Por lo demás, bien claro se dice que, mirando volar sobre el mar la nave en la que «iba la mitad de su alma, o la mejor parte della», Sinforosa se quejaba y gemía, «enviando suspiros al cielo», «como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba», etc. (Libro 2.º, cap. 16). Aún más: las profecías de Soldino, en su oscura cueva (Libro 3.º, cap. 18), recuerdan las profecías de Anquises sobre las guerras sangrien-

[25] Cfr. Los trabajos de Persiles y Sigismunda, *edición, introducción y notas de J.B. Avalle-Arce, Madrid, 1969, pág. 152, n. 136.*

[26] *Schevill,* ob. cit.; *A.K. Forcione,* Cervantes, Aristotele and the «Persiles», *Princeton University Press, 1970.*

[27] *R. Heinze,* Virgil Epische Technik, *Leipzig, 1908, págs. 368-73. (Tercera edición del libro, 1915).*

tas que deberá sostener Roma (*Eneida*, 6, vv. 788 y ss.). Finalmente hay que registrar la cita directa de *Geórgicas* (1, vv. 29-30), *ac tua nautae/ numina sola colant, tibi serviat* ultima Thule, en el cap. 12 del Libro 4.º del *Persiles*.

De todos modos, cuanto resulta de los ejemplos aquí traídos, en esta última obra suya, Cervantes ya no se sirve de precisos pasajes y paráfrasis virgilianas, aunque sólo sea, como en el pasado, con fines paródicos o de deformación irónica, sino que utiliza solamente algunos *topoi* o lugares refrendados de aquella antigua y enraizada tradición, casi como para confirmar su siempre incisiva eficacia. En efecto, no es casual que Cervantes dé en el *Persiles* su mayor contribución creativa a las teorías aristotélicas, sostenidas en aquella época, entre otros, por Torcuato Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica* (1567, 1570), y en los *Discorsi del poema epico* (1594), como ha sido ampliamente demostrado por Forcione[28].

Dario Puccini

Blanca Varela y la batalla poética

A raíz de la publicación reunida de Blanca Varela por el Fondo de Cultura Económica, un proceso justo de reconocimiento y revaloración de la obra de esta escritora peruana ha venido produciéndose. Poco más de treinta años de cuidadosa y contenida creación pueden conocerse en *Canto villano* (Poesía Reunida, 1949-1983)[1], que lleva el título del último de los cuatro libros publicados por la autora, los cuales, además de otras cuatro composiciones más recientes, han sido incluídos en esta edición. En el panorama de la poesía peruana de fines de la década del 40 (en que Varela se forma y escribe sus primeros poemas) y aun en los años posteriores, la voz de esta poeta es personal y distinta de las otras notables voces que se manifiestan por entonces; y hasta en nuestros días, en que la poesía que se escribe en el Perú parece haberse alejado en su búsqueda formal de los intereses ascéticos que sostienen la de Varela, su poética auténtica y sin concesiones preside un valioso espacio que nadie puede negarle.

Nacida en 1926, en Lima, se forma literariamente en los últimos años de la experiencia surrealista en el Perú (Emilio Adolfo Westphalen será uno de sus maestros y ami-

[28] Ob. cit.
[1] *México*, Fondo de Cultura Económica, *1986; 171 pp. Colección Tierra Firme. Prólogo de Roberto Paoli.*

gos), y a partir de su viaje a París en 1949 recibe el influjo del pensamiento existencialista y el impulso de Octavio Paz y del grupo de artistas hispanoamericanos que éste frecuentaba, en su oficio de escritora. En realidad, sus primeras composiciones publicadas acusan ambas presencias y aunque, como ya han apuntado algunos comentaristas de su obra, no es posible definirla como surrealista en la plenitud del término, algunos rezagos de esa estética dejan su huella en esos versos iniciales; la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea se irán acentuando, en cambio, a medida que evolucione su obra. Son los sentimientos de su tiempo a los cuales Varela no desea escapar, antes bien, los encara, los asume y los integra a su poética.

Los cuatro títulos en los que ha ido entregando su producción poética son *Ese puerto existe*[2], *Luz de día*[3], *Valses y otras falsas confesiones*[4] y *Canto villano*[5]; a ellos se agregan unos pocos poemas más publicados en forma dispersa y que la edición del Fondo de Cultura ha considerado oportuno ofrecer bajo el título de *Otros poemas*. Parca en la frecuencia de sus libros, lo es también, en cierto modo, en la manifestación de su yo poético. Este se encubre precavidamente y no se expande jamás en el tono confesional; Varela tiene suficiente conciencia del ridículo. La poesía, para ella, no parece ser un medio a través del cual se expresan las vivencias cotidianas que, con variantes, agitan a todo ser humano, es en sí misma la búsqueda de un fin que se sabe imposible, es a la vez esa búsqueda con toda su retahila de imperfecciones y el fin que no se alcanza. La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero. Es por esto que su rechazo a lo superficial es tan claro y rotundo, el mismo que no sólo se verbaliza sino que también se pone en práctica dejando de lado las alternativas fáciles y no dando cabida a la completa gama de artificios poéticos, lo cual no revierte, de ningún modo, en pobreza formal y significativa.

La sinceridad de sus postulados poéticos halla su manifestación en el tono áspero, seco, punzante y, a la vez, duro que aplica a sus composiciones; con frecuencia, sus versos abofetean o sacuden sin que puedan calificarse abiertamente de agresivos, están simplemente desprovistos de elementos engañosos y de paliativos. El lector no encontrará mucho reposo entre las páginas de Varela, cuando no es enfrentado a realidades angustiosas expresadas sin ambages ni adornos. Deberá escarbar la simbología de que la autora se vale para configurar su microcosmos poético. No advertimos palabras de más, pero sí asoman palabras símbolos que dan acceso a ese mundo personal. Indudablemente, la lección del existencialismo fue asimilada y también reprocesada por una visión que expone el desencanto pero no acoge la desesperación; en los poemas de Varela habla un ser que conoce los mecanismos de la existencia y sus conflictos y que, por tanto, no se sorprende; en su voz no hay asombro sino el controlado registro de la comprobación, solamente eleva el tono hasta la increpación cuando se dirige a Dios, sin nombrarlo, para echarle en cara su responsabilidad en los males de este mundo y, como consecuencia, en el desconcierto humano, representado en los poemas por la propia

[2] *México,* Universidad Veracruzana, *1959; 99 pp. Colección Ficción. Prólogo de Octavio Paz.*

[3] *Lima,* Ediciones de la Rama Florida, *1963; 55 pp.*

[4] *Lima,* Instituto Nacional de Cultura, *1972; 89 pp.*

[5] *Lima,* Ediciones Arybalo, *1978; 50 pp.*

poeta y su desamparo. En «Vals del Angelus», composición perteneciente a *Valses y otras falsas confesiones,* leemos:

> Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste.
>
> Ve lo que has hecho de mí.
>
> Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba.

Varela humaniza a Dios en un verso de escalofriante ironía, en el cual reelabora e invierte los términos de un principio básico del *Génesis* (Dios creó al hombre a su imagen y semejanza): «Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza». Es Dios quien termina por parecerse a ese despojo atroz en que ha convertido al hombre. Pero esta tendencia a la reprensión no es, sin embargo, tan frecuente en su obra, aunque no pueden dejar de señalarse casos como el arriba mencionado; prima, en cambio, la ironía, la refinada alusión, la burla encubierta, y en determinados momentos, el desembozado sarcasmo:

> El pueblo está contento porque se le ha prometido que el día durará veinticinco horas.
>
> Esto es la inmortalidad. («Primer baile», en *Ese puerto...*)
>
> ...Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos. (Del orden de las cosas, en *Luz de día.*)

Uno de los rasgos que más sobresale en la escritura de Varela es el acto de contención que la poeta se impone. Ya hemos mencionado su decidido rechazo a la inclusión de elementos inútiles y superficiales, esta actitud y la de «callarse a tiempo» que señalaba Paz en el prólogo a *Ese puerto existe,* cercanas pero no idénticas por guardar una más acentuada relación con el plano de la realización formal y la otra con el de los contenidos expresados, le otorgan a la poesía vareliana el característico atributo de mesura que la distingue. Hablar de una escritura contenida, retraída, encerrada en su propio secreto, no significa que se tomen en cuenta solamente los poemas breves o la versificación entrecortada y brusca que hallamos en todos sus libros. Desde su primera obra, Blanca Varela ha empleado también la prosa poética, o cierta condición de narratividad contrastante con la condensación semántica de sus otros poemas, la cual ha servido para practicar la descripción o para referirse a situaciones externas, relatar historias («El capitán») o dar cabida a lo onírico; incluso en estas composiciones es posible hallar un movimiento de retracción cuando la poeta decide mantener ocultos los elementos que podrían revelar un misterio o cuando rehusa identificar al sujeto poético. La contención no existe sólo en la apariencia física del poema, sino que mora en la esencia misma de la entidad creadora; dicha estética austera tiene su asidero en «un rigor ético», como advierte Roberto Paoli. No es posible entender los poemas de Blanca Varela sin considerar su profunda relación con el silencio, con el enorme peso que puede llegar a tener lo no dicho.

Estas veladuras y silencios producen un resultado de ambigüedad, de dudosa contextualización, que deriva en ambivalencia, y es acentuado por las dos formas de escritura

antes mencionadas y por la clarísima tendencia a organizar su temática en términos opuestos que, antes de dividir el universo poético, dan cuenta, conviviendo, de su complejidad y de la dificultad de conocerlo y expresarlo. No obstante, ese universo es unitario y sólido y tiene, una vez que se le descubre sobrepasando la superficie de las palabras, una profunda coherencia.

Esa travesía interior, que es la mayor parte de la poesía de Varela, empieza con *Ese puerto existe,* libro que reúne poemas escritos entre 1949 y 1959 y que para la reciente edición del Fondo de Cultura Económica ha sido recortado por la autora; la primera parte, que en la edición de 1959 se titulaba «El fuego y sus jardines» y que comprendía diez poemas, ha sido eliminada por completo, así como han desaparecido las tres últimas composiciones sin título del libro «Pálidas, irreparables viajeras...», «La noche tiene un rostro...», y «En el espacio negro y amarillo...». Lo han apuntado ya algunos estudiosos: con la eliminación de esa primera parte Varela se deshace de un conjunto de escritos de filiación surrealista, donde hay mayor presencia de imágenes; pero también ha intervenido en esa acción de autocensura la necesidad de descartar tanto la imperfección como lo innecesario asociados en este caso a lo primitivo, juicio discutible considerando que entre ellos ya hay poema maduros.

Desde el primer poemario se ponen de manifiesto gran parte de los elementos en torno a los cuales se mueve la poética de Blanca Varela. En «Puerto Supe», poema que debió dar título al libro y que en la edición del Fondo es el inicial, encontramos un escenario (una pequeña caleta) y una circunstancia (la infancia), pero también hallamos desde el primer instante términos que contradicen el aire de paz que podría asociarse a ese paisaje marino y a los años infantiles; allí están los vocablos desestabilizantes («espanto», «destruyo»), las variantes de «sombra» («oscuro», «negro», «noche», «turbio», «pozo»), el enfrentamiento al tiempo, están la desolación y el abandono y la que será incorregible tendencia a ir más allá de las apariencias. Se halla, sobre todo, su singular mundo interior aflorando gracias a un proceso de descubrimiento, emprendido desde el inicio, y según el cual no sólo se recuerda la infancia, sino que se la desmantela.

Allí destruyo con brillantes piedras
la casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines.

También en el poema que mencionamos, Varela se inclina por dejar de lado toda alusión a lo femenino y adopta un «yo» poético masculino que, a su vez, puede ser interpretado como universal. Hay que anotar que la utilización del género femenino se ha revestido tácitamente de un carácter restrictivo y que la poeta puede haber tenido conciencia de esta limitación; por otro lado, con el rechazo a adoptar de manera abierta este género, Varela da a entender, en una tímida actitud primigenia, que percibe la extrañeza que suele producir la escritura de las mujeres —debido a su infrecuencia, para no entrar aquí en otras consideraciones— y revela, asimismo, el pudor ante un género que puede ser más indicativo, por restringido, de la persona que se esconde tras el poema. «En esta costa soy el que despierta», escribe en «Puerto Supe», y seguirá empleando un «yo masculino» en «Las cosas que digo son ciertas» y «Los pasos» hasta que, en

«Fuente», irrumpe el «yo femenino»: «Estuve junto a mí,/ llena de mí, ascendente y profunda». Esta asunción (que quizá no sea la más importante de su poesía) es paralela a otros actos similares a los que está sometido su ser creador; 'aceptar', 'asumir' son los verbos casi siempre tácitos que subyacen a su actividad creadora y vital. Pero, en ningún caso, dichos actos son pasivos, hay rebeldía encubierta e ironía mordaz detrás de ellos:

> Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos.
> Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el saltito, la imagen que te saca la lengua.
> No te trepes sobre los hombros de los fantasmas que es ridículo caerse de trasero with music in your soul.
>
> («Auvers-sur-Oise», en *Valses y otras falsas confesiones*)

Existe, además, para el caso de los temas considerados femeninos, un tratamiento intencionalmente áspero y abrupto, con el que tuerce el camino usualmente transitado; otra vez el rechazo a los lugares comunes, a lo trillado, a lo constantemente repetido que, por lo mismo, ya no dice nada. El tema de la maternidad, sin ser tan abundantemente tratado, es un ejemplo de escueta emotividad o de consideraciones violentas: «o aquél hacia la madre,/ para llorar sobre su oscura falda sin olores,/ sobre su vientre que amo todavía como mi casa,/ pecera, nido sombrío y fresco» («Los pasos»); «hay algo que nos obliga (...) a llamar 'mi casa' al cubil y 'mis hijos' a los piojos» («Primer baile»); ambos, fragmentos de su primer libro. Unos cuantos poemas más, esparcidos en los otros libros, aluden a este tema, pero uno de sus excelentes últimos poemas debe ser citado en su integridad en relación a este asunto, «Casa de cuervos», en el que el título es ya un claro anuncio de un tratamiento inusual.

Para concluir la enumeración de los temas planteados en el primer libro, volvamos a ese primer poema de la poesía reunida y rescatemos otros versos: «Aquí en la costa escalo un negro pozo,/ voy de la noche hacia la noche honda». Tanto la figura del 'pozo' como la de la 'noche' son recurrentes en la poesía vareliana y se van nutriendo de significados a medida que se les emplea; por otro lado, la acción de escalar o ascender es también frecuente y se halla ligada a la oscuridad y a lo subterráneo, así como aparece, por lo general, enfrentada a su contraparte, la caída, o a la idea de profundidad. Leyendo otros versos, observamos cómo se va ampliando su campo semántico y a qué otros signos se van asociando: «La noche que cae/ como un resorte oscuro sobre un pecho» («Una ventana»); «Junto al pozo llegué,/ mi ojo pequeño y triste/ se hizo hondo, interior.// Estuve junto a mí,/ llena de mí, ascendente y profunda» («Fuente»); «Es hacia la noche donde vamos,/ al frescor de la sombra continua,/ a beber de los frutos vivos» («El paseo»). En todos estos versos es reconocible un proceso de interiorización, de mirar hacia adentro, que se hará más profundo en adelante; el ámbito figurado de esa interiorización es la noche enriquecedora o la oscuridad del pozo. Varela manifiesta ya en este poemario su preocupación por el tiempo y menciona al sueño y a la muerte como elementos que se hallan en distintas orillas: «¿Qué significará el amanecer para quien no conoce sino la noche y el sueño que sucede al sueño?/ Despegar los párpados significa morir, desprenderse de una estrella» («Primer baile»); «¿Es de día? ¿Es de noche?/ Murió la araña que medía el tiempo» («Destiempo»).

La relación que las ideas y sentimientos expresados por Octavio Paz en el prólogo a la primera edición de *Ese puerto existe* tienen con los planteamientos temáticos de Varela, es algo que, al parecer, no se ha destacado y que merece una observación más extensa de lo que aquí haremos, sobre todo porque más de la mitad de ese prólogo no es un comentario directo de los poemas de la autora peruana, sino un testimonio en primera persona y en plural de lo que el propio Paz y el grupo de hispanoamericanos que se reunían en París sentían respecto al mundo que les había tocado vivir y a su reacción como creadores. En dicho prólogo, se ubica a Varela en el contexto de ese grupo sin patria —que vivía aún los efectos de la guerra europea, y no en el que en el Perú sería conocido como el notable conjunto de poetas de la década del 50, en el que normalmente se la incluye. Leamos algunos fragmentos y reconozcamos la comunión que entablan con el pensamiento poético vareliano y con algunos postulados existencialistas (aunque Paz fue proclive a llamar surrealista a Varela en ese prólogo): «ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida)»; «Luz abstracta, luz que no parpadea, conciencia que no puede ya asirse a ningún objeto exterior»; «Vamos de ningún lado a ninguna parte»; «Rechazados, buscábamos otra salida —no hacia fuera, sino hacia adentro—. Tampoco adentro había nadie: sólo el desierto de la mirada»; «No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el claxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa». Veamos de qué manera estas ideas siguen desarrollándose en las composiciones de Blanca Varela.

No es casual, por tanto, que el primer poema de su segundo libro (*Luz de día*), denominado «Del orden de las cosas» y en el cual se halla expresada en parte su arte poética, esté dedicado a Octavio Paz. Con singular ironía anota incluso las posturas externas adecuadas para favorecer la creación y encubre tras ellas las actitudes auténticas, la verdadera disposición interior que, según aventura, tiene su origen en la desesperación. Este espléndido poema en prosa pone de manifiesto la lucha constante con las palabras, el carácter evanescente de las ideas, sensaciones e intuiciones poéticas, la tremenda dificultad de atraparlas con el lenguaje y el inevitable fracaso que se asocia a esta empresa:

Miro hacia arriba y ya está la máquina funcionando. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo. Su única misión es conseguir llenar el cielo natural o el falso.

Primero se verán sombras y, con suerte, uno que otro destello; presentimiento de luz, para llamarlo con mayor propiedad. El color es ya asunto de perseverancia y de conocimiento del oficio.

Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema está en que no se escape, en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo.

Hay quienes logran en un momento dado ponerlo todo allí arriba o aquí abajo, pero ¿pueden conservarlo allí? Ese es el problema.

Hay que saber perder con orden. Ese es el primer paso. El abc. Se habrá logrado una postura sólida. Piernas arriba o piernas abajo, lo importante, repito, es que sea sólida, permanente.

Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. (...)

Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es

la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamemos cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Este es un acto intencional y directo, no cabe la duda. Si logramos hacer girar la mancha convirtiéndola en un punto móvil el contacto estará hecho. Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. Este último elemento es nuevo y definitivo.

Tanto en sus otros dos libros como en sus poemas más recientes el tema vuelve a ser tocado, asociándose a él el apartamiento de los recursos superficiales y manidos, el cansancio de una pelea de resultado imposible y la facultad del poema-canto de aliviar el peso de la existencia. De otro modo, para qué seguir si se le sabe inalcanzable. Habría que recordar aquí estos versos descartados de su primer libro: «El golpe del canto que se enciende/ como una hoguera posible contra la muerte». Blanca Varela incorpora a sus poemas breves fragmentos de composiciones de otros autores, ya sea versos clásicos o canciones populares, ¿una manera de insertarse en una tradición y reconocer su importancia? Se relacionan con el acto de repudiar lo superfluo de las primeras líneas de «Último poema de junio» (*Otros poemas*): «Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro.// Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales»; y el poema «A rose is a rose» (*Valses y otras falsas confesiones*) que también desprecia la figura de la flor: «inmóvil devora luz/ se abre obscenamente roja/ es la detestable perfección/ de lo efímero/ infesta la poesía/ con su arcaico perfume». Dejan al descubierto esa insuficiente lucha con las palabras, los siguientes versos: «un poema/ como una gran batalla/ me arroja en esta arena/ sin más enemigo que yo// yo/ y el gran aire de las palabras» («Ejercicios», en *Valses...*); «no he llegado/ no llegaré jamás/ en el centro de todo está el poema/ intacto sol/ ineludible noche» («Media voz», en *Canto villano*); «palabra escrita palabra borrada/ palabra desterrada/ voz arrojada del paraíso/ catástrofe en el cielo de la página/ hinchada de silencios» («Malevitch en su ventana»).

A partir de *Luz de día* Blanca Varela va enriqueciendo el campo significacional de las oposiciones formuladas, aún de forma incipiente, en el primer libro. Es así como a la simple contraposición de la sombra a la luz, y de sus variantes la noche y el día, se vinculan el sueño y la realidad. El sueño es esclarecedor por la libertad de sus mecanismos, es una forma creativa de ver: «El día queda atrás,/ apenas consumido y ya inútil./ Comienza la gran luz,/ todas las puertas ceden ante un hombre/ dormido»; «la claridad total,/ el sueño» («Así sea», en *Luz de día*); «y te rendimos diosa/ el gran homenaje/ el mayor asombro/ bostezo» («A la realidad», en *Canto villano*). En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias; la búsqueda interior a través de túneles y pozos simbólicos grafica el difícil acceso a la verdad. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día; la noche recoge y obliga a interiorizar, el día deslumbra, dispersa y engaña: «El mundo será esa claridad que nos pierde» («Antes del día», en *Luz de día*); «miente la nube/ la luz miente/ los ojos/ los engañados de siempre/ no se cansan de tanta fábula» («Ejercicios», en *Valses y ...*); «vieja artífice/ vé lo que has hecho de la mentira/ otro día» («Noche», en *Canto villano*); «me has engañado como el sol a sus criaturas»; «nada que la luz no atraviese y oculte/

nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud» («Malevitch en su ventana», en *Otros poemas*). No hay que olvidar que la poesía se busca en ese espacio interior sombrío, otra razón para huir de su ropaje superficial y falsamente luminoso, otra razón para rendirse al silencio.

Es en la sombra donde aguarda la verdadera luz y donde tiene lugar el nacimiento a la vida, escalar las paredes de un pozo es ir en pos de esa luz de la conciencia: «Hacer la luz aunque cueste la noche» («Antes del día»); «No es con los ojos que se ve nacer/ esa gota de luz que será» («Así sea»); «Asciendo y caigo al fondo de mi alma/ que reverdece, agónica de luz, imantada de luz» («Vals», en *Luz de día*). La muerte no tiene, en la obra de Varela, una importancia capital, no se la teme ni se la dramatiza —más dramática es la vida que arrastra el ser humano a pleno sol—, tampoco se la cree una salida, pues no se advierte nada más allá de ella: «Y voy hacia la muerte que no existe,/ que se llama horizonte en mi pecho» («Destiempo», en *Ese puerto existe*); «La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable» («Plena primavera», en *Luz de día*); «Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte» («Auvers-sur-Oise», en *Valses y*...); «el que asciende de mar a río/ de río a cielo/ de cielo a luz/ de luz a nada» («Camino a Babel», VII, en *Canto*...).

La obsesión temporal de la poeta enfrenta lo pasajero a lo eterno, pero de este choque no se concluye nada que tenga relación con el sentimiento religioso, no se concluye otra cosa que el infatigable caer y levantarse de la existencia humana, la sucesión de un paso tras otro. Nada más puede el hombre sujeto al devenir temporal, a la linealidad; la eternidad es un ideal que el hombre no realiza y que está representado por el astro que gira sin parar en la perfección del tiempo circular (hay cierta frecuencia de vocablos relacionados con el movimiento giratorio o, simplemente, con lo circular, en los versos de Varela): «el tiempo es un árbol que no cesa de crecer.// El tiempo,/ la gran puerta entreabierta,/ el astro que ciega» («Así sea»); «Tiempo, rostro de limo, espejo trizado» («No estar», en *Luz de día*); «el tiempo me acosa y me desdice» («Es más veloz el tiempo», en *Valses y*...); «un hombre solo sobre dos pies cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente joven todas las mañanas» («Auvers-sur-Oise»).

Puede llamar la atención que, al hablar de la obra de esta poeta peruana, no hayamos hecho referencia al sujeto poético al que se destinan los versos, a la segunda persona que se juega en la comunicación poética. Sucede que la parquedad de Blanca Varela alcanza también este aspecto y que la razón de la poca presencia de segundas personas poéticas (a excepción de la que encubre a la primera persona) puede repartirse entre el pudor, que elige lo tácito, y el carácter de reflexión general sobre la condición humana que distinguen su poesía. Lo cierto es que cuando estos sujetos aparecen en sus escritos son generalmente indefinidos y borrosos, la autora oculta intencionalmente buena parte de las pistas para identificarlos y, en más de una ocasión, son ambivalentes, es decir, podrían muy bien remitir a uno como a otro sujeto posible. Es esto último lo que ocurre, por ejemplo, con los poemas «Vals» (*Luz de día*) y el primero de *Valses y otras falsas confesiones*, que figura sin título; en ambos, oculta bajo algunas claves, se encuentra la ciudad de Lima, pero la intensidad de los versos la humanizan, dan lugar a la duda y, por momentos, sugieren al menos dos posibilidades de lectura que, en el segundo caso, envolverían también a la madre: «No he buscado otra hora, ni otro día,

ni otro dios que tú»; «No sé si te amo o si te aborrezco/ como si hubieras muerto antes de tiempo»; «para llamarte madre sin lágrimas/ impúdica/ amada a la distancia/ remordimiento y caricia/ leprosa desdentada/ mía». Esos sujetos nebulosos pueden ser, pues, el amado, la madre, el hijo, un fantasma o un animal que ocultan algo humano (el hombre, en general) o una ciudad personificada.

A lo largo de esta lectura, y sobre todo en los primeros tiempos de la producción de Blanca Varela, hemos venido encontrando algunos trazos de corte surrealista que, suponemos, son los que han llevado a algunos comentaristas de su obra a definirla como marcadamente surrealista, aunque poniendo especial cuidado en explicar su parcial adhesión a sus fórmulas. Sin embargo, no consideramos que esos trazos tengan más volumen en su obra que el de atribuirle un rol particular al sueño en la función creadora (más como tema que como recurso visible a nivel formal) y el de permitir unos cuantos casos de libre asociación. Lo importante es que de la lectura y relectura de su obra emerge un principio integrador que ayuda a definir su poética: la filosofía existencialista. Son varios puntos de esa filosofía los que subyacen a su temática y a la aspereza de su escritura. Fundamentalmente, la comprobación de lo absurdo de la existencia, y para expresar esa realidad sin sentido, nada más efectivo que mostrar la convivencia de términos opuestos. El hombre, abandonado en este mundo, manifiesta su desencanto y su náusea, no tiene otra salida que repetir los mismos actos cada día corroborando lo inútil de cada acción: «no creo en nada de esta historia/ y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta» («Es más veloz el tiempo»); «Dejarse arrastrar contra la corriente, como un perro./ Aprender a caminar sobre la viga podrida./ En la punta de los pies. Sobre la propia sombra» («Sin fecha», en *Otros poemas*). Ni siquiera tiene mucha esperanza pues en el futuro, al final de la vida sólo está la nada: «harta de timo y de milagros/ de ensayar el trapecio hasta la parálisis/ de la iniciación de cada día/ de haberte tragado el sapo con la sopa/ el sapo de la náusea pura/ y el sapo de la náusea práctica/ et alors./ Ya no te queda nada...» («Camino a Babel»).

Una hermosa aunque nada plácida muestra —por lo contenida, tensa e irrebatible— de la condición humana y del más puro estilo de Blanca Varela es «Curriculum vitae», breve poema perteneciente a «Canto villano»:

> digamos que ganaste la carrera
> y que el premio
> era otra carrera
> que no bebiste el vino de la victoria
> sino tu propia sal
> que jamás escuchaste vítores
> sino ladridos de perros
> y que tu sombra
> tu propia sombra
> fue tu única
> y desleal competidora

Pero, frente a todo esto, escribir o encarar cualquier otro acto creativo pueden salvar momentáneamente, pues equivalen a existir de una manera más profunda, y aunque el creador perciba que la perfección poética es una meta imposible, una mentira, su

acto se justifica en la búsqueda más que en la obtención de ese fin. A una poeta como Blanca Varela se le agradece la insistencia en su severo ejercicio, porque le duele y aunque nos duela.

Ana María Gazzolo

Arte, hombres y máquinas*

I.I. Arte, hombres y máquinas

Hacia un proceso racionalizador de formas

El hombre de hoy ha sido sorprendido por su inadaptación a tres factores esenciales de los que, quiera o no, condicionan sus posibilidades de expresarse: la información, la educación y la organización social. Esta situación se refleja en muchas obras de arte actuales.

El vértigo que el hombre contemporáneo experimenta se multiplica ante la imposibilidad de recurrir a los *mitos tradicionales* aún en boga, y también por su falta de fe en muchas de las ideologías a las que, con demasiada frecuencia, se ha dejado vacías de contenido.

Henry van Lier, espíritu lúcido de nuestro tiempo, se ha expresado de este modo: «Hoy, todos los mitos se han hundido, los mitos espirituales y los sociales. El único *mito* viviente es el *tecnológico*». Este mito, que no está fundado sobre nada anterior a nuestra época, lo proyectamos al futuro con la esperanza de que pueda mejorar al hombre y acabe por erradicar las fricciones sociales, la pobreza y la enfermedad. Muchas voces se elevan, sin embargo, pidiendo que «el progreso tecnológico se detenga» o, al menos, que se establezcan controles.

Aumenta la población mundial. Vivimos una cultura y en una sociedad de masas y el hombre se siente inclinado, cada vez más, a concentrarse en sí mismo. En nuestro mundo masificado, la identidad es un galardón pero también una tragedia. Surge el pro-

* *El ensayo ha merecido el Gran Premio Internacional de Ensayo de la Academia Europea de las Artes, que se otorga anualmente a un país europeo, y el Premio Raymon Bath de Literatura en Lengua Española, que otorga el Ministerio de Cultura Francés.*

blema del debilitamiento de las identidades, lo que afecta profundamente al individuo. El progreso tecnológico supone avances y ventajas para el hombre, pero al mismo tiempo se registra un aislamiento cada vez mayor, y es sabido que el aislamiento quita a la vida su colorido, disminuye en la persona el sentido de su propia valía y encajona su pensamiento.

Se parte actualmente, como si fuese una premisa aceptada, de que CIENCIA y TÉCNICA son dos panaceas para la humanidad. Sabemos, sin embargo, los males que aquejan al corazón del hombre, donde tienen cabida la angustia y el desasosiego, sin contar las catástrofes de que tenemos noticia simultánea y las atrocidades de que es capaz el comportamiento humano.

El mundo occidental justifica su poder, no sólo en la tecnología, que ya es considerable, sino en el poder de su racionalidad. Nos hemos convencido a nosotros mismos de que el no ser lo bastante inteligente y racional casi significa no pertenecer a la misma familia humana. Hemos definido, además, la inteligencia y la racionalidad en términos concretos de la cultura industrial occidental, menospreciando otras culturas y sus atributos únicos.

En la evolución de las formas todo se halla relacionado, y a un determinado tipo de ciencia corresponde un tipo paralelo de organización social y de sentido del espacio y del tiempo. Sucede muy a menudo, sin embargo, que la búsqueda de una nueva religiosidad y la invención de un arte diferente, se adelantan con frecuencia al concepto del mundo que tendrá vigencia unos años más tarde.

Pintores de la importancia de Georges Mathieu piensan que a partir de la abstracción lírica hemos abolido la herencia helénica. La idea es errónea, dado que mientras existan el sentido de la armonía, el de la medida y la fe en el hombre, no juguete de los dioses sino dueño de sí mismo en su lucha con el destino, no quedará abolida la herencia helénica. No se trata, pues, de una abolición, como señala Mathieu, sino de una fusión con nuevos elementos, tal como acaece en toda tradición viva y no simplemente mimética. Hay que reconocer, no obstante, que se han enriquecido con nuevas dimensiones las posibilidades de expresión del hombre de nuestro tiempo a través de las obras de arte, y que muchas de estas dimensiones fueron desconocidas en el mundo clásico.

El problema radica hoy en que el mundo de la creación se halla divido en compartimentos estancos. Muchos artistas tienen una nueva intuición y caminan aisladamente sin tener demasiado en cuenta los intentos paralelos de técnicos, científicos, filósofos, sociólogos y futurólogos. Otros, por el contrario, están al tanto de las corrientes de pensamiento que mueven a su alrededor a otros hombres. Entre éstos se encuentran los que están aplicando al lenguaje plástico las nuevas posibilidades de invención de formas que brinda la técnica más avanzada y buscan un arte que sea representativo de algunas de las aspiraciones y preocupaciones más características de nuestra época.

«Formar y medir»

El arte del siglo XX ha exagerado en todos los caminos posibles, casi todas las orientaciones existentes en la centuria anterior. El espíritu constructivo de Cézanne fue llevado a sus últimas consecuencias por el cubismo y por la abstracción geométrica, y

el principio de disolución de las formas que aportaron el último Turner y los impresionistas franceses se ha visto ampliamente desbordado por todos los «informalismos» imaginables.

En el camino de la racionalización no le ha bastado tampoco a nuestro siglo, en su afán de precisión, con analizar matemáticamente las posibilidades de la abstracción geométrica, sino que ha hecho entrar como instrumento al servicio del arte a las máquinas más rigurosas construidas por la técnica coetánea.

Se ha valorado sobre nuestro suelo, tal vez en términos excesivos, el llamado realismo de la pintura española, y no ha sido menor la atención prestada al expresionismo hispánico. Hasta hace unos años había quedado postergada, acaso por propia discreción de sus artífices, la obra de quienes no querían reflejar la realidad, ni gritar, sino FORMAR y MEDIR. En el año 1977 tuvo lugar en las salas del Patrimonio Artístico en Madrid, una exposición con obras de pintores, escultores y músicos españoles que puso de manifiesto y por vez primera de manera conjunta, hasta qué punto era firme la tendencia a la racionalización de las formas en parte de nuestro arte. Tendencia que no nos es extraña. Baste recordar, dentro de la tradición cultural que nos es propia, desde ciertos signos del neolítico mediterráneo, a la segura simplicidad de algunos Picassos, pasando por la decoración musulmana y mudéjar, por la afición a lo poliédrico, bien notoria en pintores góticos como Sedano o Gallego, o prerrenacentistas como Machuca e incluso el mismo Morales.

Las obras reunidas en aquella exposición ofrecían como constante un lenguaje geométrico formal. El hecho de que en su totalidad eran el resultado de unos medios nuevos de producción y de expresión y de una forma de vida y de cultura propia del siglo XX. Cultura no necesariamente materialista, como podría pensarse al no ver en ellos imágenes o signos inmediatamente comprensibles. Baste recordar que los pioneros de la abstracción geométrica, entre ellos Málevicht, Kandinsky y Mondrian, creían en la trascendencia de un arte mensajero de bellezas espirituales e incluso místicas, o, como decía Mondrian, «sucedáneo durante el tiempo en que siga habiendo deficiencias en la belleza de la vida».

Como otras muchas cosas de hoy, una parte del arte actual es sistemáticamente analítico y reflexivo, en contraposición a otro, nacido de un subconsciente al que se trata de concienciar.

Teóricos del arte y filósofos de la historia como Frobenius, Spengler o Worringer, entre otros, vieron en las obras de arte un medio de penetrar el espíritu de las civilizaciones, así como la prueba palpable de que los diversos complejos de formas de una cultura (religión, filosofía, ciencia, arte) refleja una misma visión del mundo y viven en intercambio osmótico. ¿Sabemos, no obstante, adónde conduce en su complejidad el arte libre de nuestro siglo y cuáles son sus problemas y su meta?

Por vez primera se manifiesta la existencia individual de cada artista. El expresionismo, con sus diversas modalidades e imbricaciones en otras tendencias, bien sea el expresionismo figurativo o el abstracto, podría aparecer como la línea vertebral del siglo. Sin embargo, no puede olvidarse que estimada la cultura del mismo como eminentemente técnica, un arte impregnado de sugerencias tecnicistas como el «constructivismo», de-

bería ser de la misma manera señalado como fundamental. A pesar de ello, el arte contemporáneo no es exclusivamente ni lo uno ni lo otro sino ambas cosas a la vez. Se trata de ir profundizando en su esencia, de una búsqueda simultánea de muchas metas expresivas, de la manifestación multiforme de posiciones y de reacciones distintas.

A la filosofía del cómo y el por qué, sucede la filosofía del ¿por qué no? Esto trae aparejado que ante una problemática de la gratuidad, sean los conceptos operacionales los que reemplacen a los tenidos hasta ahora por válidos.

I.II. El computador al servicio del arte

Es un hecho que cada civilización tiene su sintaxis, su forma o lenguaje de expresión. Como ha señalado Casterman [1], la invasión de nuestro pensamiento por los procesos mecánicos constituye probablemente una revolución comparable a la penetración de lo aleatorio en el pensamiento científico. Ante una conformación social y espiritual que tan rápidamente ha evolucionado en nuestros días, algunos artistas buscan un lenguaje válido para poder expresar su nueva experiencia, producto de la nueva relación con la naturaleza y su entorno.

Se ha hablado de arte realizado con ayuda de computadores cuando aún es prematuro pronunciarse sobre él. En mucha menor escala se ha estudiado el amplísimo campo de investigación que ofrecen y los posibles hallazgos artísticos a los que los procedimientos automáticos pueden llevarnos, en cuanto instrumentos o herramientas al servicio del artista. «Lo que aproxima el arte concreto y cinético a la ciencia es el modo consciente y racional en que se experimenta y se usa en investigaciones no de taller, a la manera clásica, sino de laboratorio». Así se ha expresado Abraham Moles [2], en relación con el papel que los computadores desempeñan en el arte.

La idea de crear obras de arte por medio de máquinas puede parecer en principio algo extraña. La mayor parte de las personas que han oído hablar del empleo experimental de computadores en tentativas creadoras, han manifestado su escepticismo. Ello se debe, de una lado, a que la facultad creadora se ha considerado universalmente como perteneciente al dominio personal y algo misterioso del hombre y de otro, a que todos sabemos que el computador sólo puede hacer aquello que le ha sido previamente programado. De ahí que resulte demasiado generoso, pero sobre todo impropio, calificarlo como instrumento creador. Con todo, hay un hecho cierto: numerosos artistas dentro y fuera de nuestras fronteras han experimentado, e incluso adoptado, ciertos conceptos y dispositivos resultantes de desarrollos científicos y tecnológicos. Los computadores no son una excepción.

Compositores, dibujantes de películas y artistas gráficos son quienes se han interesado en mayor medida hasta ahora en la aplicación del computador a sus esfuerzos creadores. Algunos de los resultados obtenidos sugieren, en efecto, que una estrecha interacción entre artista y computador puede llegar a constituir un medio artístico nuevo, activo e inquietante.

[1] *Casterman, D.* Hierarchy and Computers. *Elsevier, 1968.*

[2] *Moles, Abraham.* Psicología del espacio. *Editorial Ricardo Aguilera, Madrid, 1972.*

En el estado actual de utilización del computador, el arte tiene planteado un problema primordial: el de comprender las descripciones técnicas y el de aprender a programar los computadores para averiguar qué es lo que puede hacer con ellos. Aunque con dificultad, han sido utilizados ya computadores digitales, así como equipos asociados para producir sonidos musicales e imágenes visuales artísticas.

Las imágenes visuales son generadas por un trazador automático que consta de un tubo de rayos catódicos y una cámara para fotografiar las imágenes dibujadas en la superficie del tubo por reflexiones de un haz de electrones. La cuestión radica en cómo logra el artista lenguajes de programación de fines, haciendo uso de una terminología razonablemente similar a su arte. Hasta el momento lo que ha sucedido es que el pintor, escultor o músico, ha tenido que comunicar su intuición formal, o su inquietud experimental a un equipo de geómetras, quienes una vez interpretada aquélla la han convertido en fórmula apta para ser digerida por el computador.

Se han construido compiladores de música, de manera que el compositor ha podido especificar algoritmos complejos productores de un solo sonido, y después acumular estos sonidos básicos en una composición completa. Un método similar se ha utilizado en la codificación de un lenguaje especial capaz de producir dibujos animados con computadores. Ambas aplicaciones tienen el inconveniente de que el artista ha de esperar entre el curso real del programa computado y la generación final, pictórica o musical, en cuyo momento puede oír o ver los resultados.

Volviendo a la máquina, precisaremos que se trata simplemente de un complejo electrónico capaz de ejecutar únicamente operaciones para las cuales ha sido instruida explícitamente y, por consiguiente, no puede ser considerada sino como herramienta exenta de toda facultad creadora. Lo que sí podemos considerar al computador es como a un colaborador activo al servicio del artista y como una herramienta tan extremadamente poderosa que, en ciertos casos, los efectos que con su ayuda se pueden lograr, serían virtualmente imposibles de conseguir mediante las técnicas artísticas convencionales.

Por ejemplo, la facultad del computador para manejar pequeños detalles ha hecho posible captar escenas evanescentes y elasticidades semejantes a las ejecutadas por Venderbeek, sin el tedio de la animación convencional a mano.

Gran parte del «op-art» utiliza representaciones repetitivas que generalmente se pueden expresar con mucha sencillez en términos matemáticos. Formas onduladas muy semejantes a las que realiza en su pintura Bridget-Riley, y que titula «corrientes», pueden ser generadas como sinusoides paralelas con un período linealmente creciente. De este modo, el computador o trazador automático puede ayudar a eliminar la parte más monótona e incluso aburrida de la producción de efectos «op».

Estamos de acuerdo, por tanto, en que son simplemente máquinas, pero máquinas capaces de ejecutar millones de operaciones en una fracción de segundo y con increíble precisión. A causa de la velocidad con que operan, exactitud y posibilidades que ofrecen para la valoración y subsiguiente codificación de programas, parece que incluso actúan imprevisiblemente y que producen lo inesperado.

El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid ha tratado a partir de su inauguración, el año 1968, de aplicar las máquinas electrónicas al campo de la lingüística, la arquitectura y de las artes plásticas. En el Centro se han desarrollado seminarios tan interesantes como el de lingüística matemática, en un intento de formalización semántica, de «Composición de espacios arquitectónicos», buscando automatizar el proyecto en arquitectura, y el «Seminario de Generación de Formas Plásticas», del que fueron impulsores Sánchez de Zavala, Seguí de la Riva y Barbadillo.

En el lenguaje controlado se persigue que éste responda a una necesidad de «eficacia comunicativa» y por tanto, a una «intención». Se parte de un control exhaustivo de las formas y medios expresivos en relación directa con una adecuada información de datos como son: estímulo de formas, colores, direcciones lógicas, luz, movimiento, etc. Se trata, en todo caso, de crear imágenes racionales dotándolas de carácter y expresividad propios de un alto nivel artístico, pero basados en hechos y datos verificables.

Elena Asins, Barbadillo, José María Labra, Sempere, Yturralde, Abel Martín, Alexanco, Amador, Teresa Eguibar, Gómez Perales, Lugan, Quejido, Gerardo Delgado y otros artistas, en colaboración con un equipo de matemáticos y geómetras, capaces de traducir las intenciones e inquietudes expresivas en lenguaje apto para la máquina, llevaron interesantes aportaciones a su obra, contando con la ayuda del citado Centro de Cálculo. Su pretensión inicial fue la de tratar de formalizar la descripción objetiva de la obra y analizar su semántica propia. Aunque de momento se hace necesaria la labor del traductor o intermediario, cabe pensar que en un futuro no demasiado lejano pueda manejar el artista directamente la máquina y sea ésta una técnica más, como la del temple o la pintura al fresco.

En ningún caso pretenden, quienes emplean este nuevo instrumento, reducir la actividad intelectual, científica o artística a puro mecanismo, sino desglosar en esa actividad un aspecto puramente creador y otro más bien instrumental, aumentando así la capacidad creadora y liberándola de la servidumbre que impone lo reiterativo y mecánico.

Manuel Barbadillo, en el estudio que titula «Experiencias de un pintor con una herramienta nueva», ha señalado que la evolución del arte en nuestra civilización, desde las formas naturales hasta las actuales formas racionales, con estructuras puramente matemáticas, debe expresar el modo en que la vida se ha visto afectada por la producción de ideas y sus aplicaciones prácticas, con la superposición de una realidad tecnológica sobre la realidad natural. «El hecho, pues, de que parte del arte investigue actualmente en el campo de la cibernética manifiesta, en mi opinión, el papel determinante que ésta ha de tener en la evolución de la sociedad en la nueva fase de nuestra Historia».

José María Yturralde ha trabajado en la consecución de los llamados «objetos imposibles». Estas figuras se obtienen presentando una estructura aparentemente tridimensional, con datos bidimensionales. En estos casos, el sistema perceptivo no recibe la suficiente información. «Debo decir —escribe Yturralde a propósito de su experiencia— que desde un punto de vista psicológico e intencional, me ha interesado la tensión emocional que puede producir en el espectador la visión de estas imágenes paradójicas en sí mismas y creadoras de un enigma visual. Me ha interesado también el hecho de que pue-

dan, además de su pretendido simbolismo, aportar una nueva dimensión formal. Para mí son, y pretendo que lo sean para todos, un símbolo del universo tenso y paradójico que vivimos. Y me refiero de modo especial como universo al hombre de hoy».

También son interesantes las investigaciones llevadas a cabo por Eusebio Sempere, quien llegó a realizar con la máquina su propio autorretrato a partir de una fotografía. La experiencia confirma que se puede llegar a copiar con perfección una obra como *Las Meninas* de Velázquez, o cualquier otra. Sin embargo, esta vía de aplicación no es objeto de nuestro estudio porque no se trata de que la máquina sea capaz de copiar la obra ya hecha por el hombre, sino de que ayude a éste a lograr nuevas creaciones.

Importante ha sido la obra desarrollada por José María de Labra sirviéndose del computador y estudiando posteriormente en escritos diversos los contenidos filosóficos de las formas que aquél le ofrecía y que él seleccionaba partiendo de íntimos supuestos.

En el mes de febrero del presente año, Elena Asins presentaba en las Salas del Patrimonio Artístico y Cultural de Madrid un total de treinta y tres paneles diagramados en negro sobre blanco que titulaba *Estudios para cuartetos prusianos* y *Cuarteto en Re Mayor KV 575*. En el catálogo de la exposición escribía la propia Elena Asins sobre el método estructural seguido en su obra, así como su entendimiento de la pintura como «estructura, aquello estático —primero— organizativo», y por color, «su transformación en visualidad o imagen». De lo que resulta un sincronismo: equilibrio, regulación. Diacronismo: evolución y construcción (pues construimos visualmente por tintes), éstos son órdenes diferentes, pero equivalentes dentro del sistema de valores».

Conclusiones

El artista con sensibilidad premonitora investiga, experimenta y construye con los medios que intuye ha de ofrecerle el futuro dominado por la ciencia y la técnica, donde yace un caudal de emoción del que ha de extraer la forma más adecuada a su necesidad comunicativa de experiencias e intuiciones.

El problema es, que cuando estamos dentro del bosque no llegamos a verlo en su perspectiva más justa. Tratamos de recorrerlo y nos perdemos. El lenguaje que perdura suele ser visto desde el futuro como uno solo y único, pero los aciertos de ensayos y error que han contribuido a crearlo son muchos. El futuro está llamado a seleccionar uno tan sólo entre la diversidad de caminos que se abren. Es posible, no obstante, que incluso las vías deshechadas aporten también algunas facetas contrastantes a la elegida.

En el momento actual, una de las vías ensayadas es la de la racionalización a ultranza como medida de la investigación, aunque es de suponer que en adelante sean también otras muchas. La máquina empieza a convertirse en auxiliar inestimable para algunos artistas, pero sus objetivos evolucionarán y no todo será en sus aportaciones matemático o geométrico, sino que hallarán la manera de que también lo «imprevisto» tenga cabida en los futuros planteamientos.

Saint John Perse, en el discurso que pronunció al serle otorgado el Premio Nobel en diciembre del año 1960, manifestaba: «Cuando consideramos el drama de la ciencia moderna, que descubre sus límites racionales hasta en lo absoluto matemático. Cuando

vemos, en la física, que dos grandes doctrinas fundamentales plantean, una, un principio general de relatividad, otra, un principio cuántico de incertidumbre y de indeterminismo que limitaría para siempre la exactitud misma de las medidas físicas, cuando hemos oído que el más gran innovador científico[1] de este siglo, iniciador de la cosmología moderna y garante de la más vasta síntesis intelectual en términos de ecuaciones, invocaba la intuición para que socorriese lo racional y proclamaba que la imaginación es el verdadero terreno de la germinación científica, y hasta reclamaba para el científico los beneficios de una verdadera «visión artística», ¿no tenemos derecho a considerar que el instrumento poético es tan legítimo como el instrumento lógico?»

Hemos de concluir en que toda creación del espíritu es ante todo poética. Y en la equivalencia de las formas sensibles y espirituales, inicialmente se ejerce una misma función para la empresa del sabio y para la del poeta.

Volviendo a nuestro tema, el hecho de que la técnica pueda servir al arte no produce una deshumanización, salvo en el caso de que ésta haya afectado al hombre mismo. Al espíritu con su ansiedad permanente y su búsqueda de lo absoluto, no lo ha satisfecho el mundo de la ciencia y mucho menos el de la técnica, aunque ambos parezcan tener en la sociedad moderna ciertas prerrogativas. Esta ansiedad, tampoco la cura el arte, pero sin duda puede contribuir a su aquietamiento, dados los contenidos espirituales que le son intrínsecos y que no deberá perder jamás.

I.III. La ciencia del control

Cibernética significa etimológicamente «ciencia del control». Dado su desarrollo no parece aventurado afirmar que será la ciencia dominante del futuro, porque lo es ya del presente. La cibernética es un fenómeno de nuestro tiempo cuya importancia y alcance están a la vista de todos. El nacimiento del computador y los desarrollos técnicos, sociales, económicos, intelectuales y filosóficos que de él resultan han adquirido las proporciones de una revolución. En una época de tan rápida transformación como la que viviemos, es especialmente importante para el hombre tener un sentido de la perspectiva de los acontecimientos que están teniendo lugar, y de su relación con ellos. Sin esta perspectiva el hombre no puede sentir que es el amo de las fuerzas que están formando su futuro. Resulta, por tanto, de interés primordial, que conozca suficientemente el terreno para que pueda aprender a poner en funcionamiento la gran máquina transformadora que ha realizado.

He señalado con anterioridad que cada época tiene sus mitos y sus preocupaciones, y que la nuestra la absorbe el mito tecnológico. Nuestra orientación se lleva a cabo con medios técnicos, y existe el peligro de que espectaculares realizaciones en la esfera técnica impidan que veamos el contexto, mucho más amplio, dentro del cual debemos considerarlas.

Se ha de tener presente, sobre todo, que los esfuerzos han de dirigirse a mejorar la cualidad de la vida y la imagen que tenemos de nosotros mismos como seres huma-

[3] *Werner Heisenberg.*

nos. Quienes en nuestra sociedad tienen semejante visión cósmica, son, con frecuencia, hombres y mujeres a los que denominamos «artistas». Su interés no se halla en relación con unos medios efímeros, sino con una visión de lo eterno y lo universal.

El problema esencial que el hombre tiene planteado en la era del computador es el mismo de siempre. No basta ni consiste en cómo ser más productivo, cómo estar más cómodo, más contento... sino en cómo ser más sensible, más sensato, más armónico, más activo.

El desarrollo tecnológico ha permitido dar un salto de gran alcance en el perfeccionamiento de ciertos procesos: ha derribado las barreras que rodean lo práctico e incluso la inteligencia teórica, pero persiste e incluso aumenta, pese a todo, la duda de si las máquinas harán más fácil o más difícil para los seres humanos *saber quiénes son realmente, identificar sus problemas reales, responder más plenamente a la armonía, situar el valor adecuado de la vida y hacer el mundo más seguro de lo que lo es actualmente.*

Necesidad de un control sobre el «control»

Los cerebros electrónicos pueden reducir gran cantidad de callejones sin salida en los que se encuentra la investigación, sin embargo, no pueden eliminar la decadencia procedente de la vida no investigada. Tampoco unen al hombre con aquello con lo que debe relacionarse: el dolor de los demás, por ejemplo, sus posibilidades de creación, la memoria de la especie o los derechos de las siguientes generaciones.

La razón de que estos asuntos sean de vital importancia en la era de los computadores se debe a que puede haber una tendencia a equivocar datos con vistas al discernimiento, del mismo modo que siempre ha habido comprensión a confundir la lógica con los valores, y la inteligencia con la perspicacia. El acceso a los hechos puede producir un bien limitado sólo si va emparejado con el deseo y la facultad de averiguar lo que significa y a dónde nos conducirán.

Los hechos pueden erigirse en entes terribles si los dejamos a su arbitrio. Con demasiada facilidad se les considera como «certezas», en vez de «materias primas» que deben ser procesadas dentro de un proceso lógico. Existe el gran peligro de no distinguir entre las operaciones intermedias que facilita la inteligencia electrónica y la responsabilidad final de la decisión y de la conciencia humana, que jamás debe tomarla el computador. Podría darse el caso de que llegue a borrar de la mente humana la necesidad de cumplir las obligaciones que le son inherentes. Puede mantener la ilusión de que está haciendo preguntas fundamentales cuando sólo son funcionales. Puede llegar a considerarse como un sustituto de la inteligencia, en vez de una ampliación de ella. Puede, incluso, promover una confianza indebida en contestaciones concretas. «Si empezamos con seguridad —decía Bacon— terminaremos con dudas, pero si empezamos con dudas y somos pacientes con ellas terminaremos con seguridades».

El computador sabe vencer el error, pero antes de aceptar rotunda y alegremente esta victoria deberíamos reflexionar sobre los grandes avances que ha hecho el hombre precisamente porque se atrevió al desafío. «Dadme un error bien provechoso, lleno de semillas —escribía Ferris Greenslet— os podéis quedar con vuestra estéril verdad».

Lo que el individuo debe pedir de la tecnología del computador no es sencillamente que logre mejorar su circuito, o incrementar su capacidad de memoria prolongada, sino que dé respuesta a mejores cuestiones y haga a su vez una mejor utilización de las respuestas. Sin restar su importancia a los técnicos debe pensarse en lo fructífero de una comunicación entre el tecnólogo y el poeta. Artistas y poetas pueden facilitar a quienes atienden y manipulan las máquinas, el ver un panorama mayor de posibilidades que el que la tecnología sola puede inspirar.

Ya Aristóteles dijo que el poeta tiene la ventaja de expresar lo universal. El especialista, ya se sabe, expresa únicamente lo particular. Poetas o artistas pueden además recordar que la mayor energía del hombre no proviene de sus dinamos sino de sus sueños. La noción de dónde debería estar el hombre, en lugar de donde está, la liberación de perspectivas raquíticas, las invitaciones de inmortalidad, todo esto procede naturalmente de los sueños, o mejor dicho, del reflejo de su subconsciente no entendido como «irracional». Lo que el hombre pone en su subconsciente es, literalmente, el alimento más importante del mundo. Nada sucede al hombre que no esté registrado en su subconsciente. Es aquí donde el acontecimiento y el sentimiento se convierten en memoria y donde se almacena la prueba de la vida. El poeta o el artista, y utilizamos la expresión para incluir en ella a todos a los que interesa el espíritu y a él se dirigen, pueden ayudar a facilitar al subconsciente el material que puede mejorar su sensibilidad, y a evitar que el hombre se convierta en la imagen de sus maravillas electrónicas. El peligro no está en que el hombre sea «controlado» por el computador, sino en que pueda imitarlo.

Consecuencias éticas y morales

Arthur Koestler, en una intervención en la Universidad de Copenhague declaraba ya en 1968: «El progreso está evolucionando a una velocidad sin precedentes. Los equivalentes contemporáneos de la "escritura en la pared" son los gráficos de la curvas exponenciales que representan las diversas explosiones que nos ordenan: la explosión demográfica, y la explosión del saber. Es posible que hayamos visto estas curvas representadas en revistas científicas, pero ninguno de nosotros ha visto una curva que represente el progreso en la ética teórica o aplicada. La razón es, seguramente, que no hay ningún progreso que comunicar desde los días en que Buda se sentaba bajo la higuera esperanzado». Palabras tremendamente pesimistas que invitan a reflexionar.

Kenneth Boulding define al siglo XX como el «período de una gran transición en el estado de la especie humana» y señala el paso de la sociedad civilizada a la postcivilizada. En la sociedad postcivilizada se supone que las técnicas y conocimientos disponibles ofrecerán la posibilidad de una sociedad de la que se habrán eliminado las principales fuentes de la desgracia humana, una sociedad en la que no existirán guerras, pobreza o enfermedades, y donde una mayoría de seres humanos podrán vivir sus vidas liberados relativamente de muchas de las enfermedades que ahora aquejan a una parte importante de la humanidad.

Suponiendo que pueda llegarse a ello, nos encontramos en el proceso de transición y éste puede retardarse, incluso, indefinidamente. Es factible pensar que muchas de las tácticas de esa «gran transición» irán enlazadas con el desarrollo de la revolución del

computador, con desarrollos trascendentales como la cibernación, complejos sistemas de información y sistemas simbióticos hombre-máquina. La tecnología del computador, sin embargo, también puede y de hecho jugará un papel importante en la evolución de artilugios de guerra más eficaces. Se presta, además, a la invasión de la intimidad y a la degradación de la dignidad humana pero también puede ponerse al servicio de su elevación. Como ha señalado Jacques Ellul, «tienen gran autonomía en virtud de la orientación que tome nuestra sociedad hacia la técnica y hacia la eficacia».

Son muchos los problemas éticos que se presentan a una sociedad como la nuestra, en la que el cambio ha llegado a ser el nuevo dios y que se encuentra presidida por la automatización. Muchos valores que creíamos perennes van quedando anticuados ante la marcha de los acontecimientos.

Oscar Wilde propugnaba como principio que el tiempo libre y la búsqueda de la cultura son los fines del hombre, y no el trabajo. Esta actitud tiene hoy un valor social. La valía del hombre no es hoy, como lo era hasta hace bien poco, la productividad, sino que ésta ha sido usurpada por la cibernación. Ésta, como otras éticas similares, no sólo resulta inapropiada sino que está dañando seriamente a un espíritu humano ya alienado, que desesperadamente necesita recuperar y sentir su dignidad.

Rosa Martínez de Lahidalga

BIBLIOGRAFÍA

Aiken, H., Babbage, Ch., Neumann J., Shannon, C. *Perspectivas de la revolución de los computadores.* Alianza Editorial. Madrid, 1975.

Benthall, Jonathan. *Science and Technology in Art Today.* The World of Art Library. Thames and Hudson. London, 1972.

Cassidy, Harold G. *Las ciencias y las artes.* Taurus. Madrid, 1964.

Flechtheim, Ossip K. *¿La humanidad en la encrucijada?* Revista Futuro Presente. Instituto de Estudios Políticos. Noviembre 1975. Madrid.

Jouvenel, Bertrand de. *La civilización de lo efímero.* Revista Futuro Presente. Instituto de Estudios Políticos. Febrero, 1976. Madrid.

Kahn, Hermann. *L'an 2000.* Robert Laffont, París, 1968.

Kaufman, Arnold. *Subhombres y supermáquinas.* Plaza Janés. Barcelona, 1972.

Martínez de Lahidalga, Rosa. *Hacia una sistematización de las formas. Los ordenadores en el arte.* Revista Futuro Presente. Abril, 1973. Ministerio de Información y Turismo. Madrid.

Moles, Abraham A. y Elisabeth Rohmer. *Psicología del espacio.* Editorial Ricardo Aguilera. Madrid, 1972.

Mumford, Lewis. *Técnica y civilización.* Alianza Editorial. Madrid, 1971.

Seminario Universidad de Madrid. *Generación Automática de formas plásticas.* Centro de Cálculo. 1969-1972.

Siders, R.A. *Computer graphics, a revolution in design.* American Assoc. Paperback. New York, 1966.

Skolimowski, Enrik. *Valores culturales respecto al desarrollo y la cooperación internacional.* Universidad de Michigan. Departamento de Humanidades, 1977.

Toffler, Alvin. *El «shock» del futuro.* Plaza Janés. Barcelona, 1979.

Urban, G.R. *¿Sobreviviremos a nuestro futuro? Entrevista a Arnold Toynbee, Philip Rieff, Nigel Despicht, Jacques Ellul, Louis Armand, Ossip Fletcheim, Bernard Cazes...* Plaza Janés. Barcelona, 1973.

Ámbito, de Vicente Aleixandre, como signo métrico

A Ignacio Javier López, continuador también del método pratiano

El concepto «libro de poesía» en los poetas del 27

Paul Valéry quería una historia de la literatura sin autores. Sólo con obras. Esta concepción, bajo la cual asoman teóricos como Dragomirescou, Elster y cuantos contribuyeron —primer tercio de siglo— al alumbramiento de la *Literaturwissenschaft*, se perdió en los puros espacios del idealismo. Pero algo de verdad alienta, en último término, entre los pliegues de una tal concepción. Quién puede dudar de que, si no la historia toda, sí al menos el movimiento y progreso de la historia literaria (rupturas, exploraciones, nuevos avances) corresponden a las obras genuinas y a las ideas distintas que incorporan.

La poesía española ha vivido con los grandes poetas del 27 un excepcional tramo histórico. Sin ellos, el crecimiento de la poesía no hubiera alcanzado entre nosotros tal grado de plenitud. Cada poeta del grupo rindió su mundo de ideas a una forma, única admisible esclavitud de la poesía. La forma justa. Y además, personal, inconfundible, identificable siempre; con un vocabulario característico, unas modulaciones típicas en la armonía del verso, y unas fórmulas de estilo creadas sólo para sí, distintas a la de los demás, a fin de expresar con rigor —otra vez el imperativo de la forma justa— lo que se piensa, siente, intuye... La dicción es creada, por cada autor, según el decir.

Hay algo común y nuevo entre estos poetas. Coinciden, en efecto, en la noción de «libro de poesía» —noción estética que mantiene aun hoy la relativa frescura de lo nacido tras el período romántico—. Frente al libro de poesía como reunión indiscriminada de poemas, lejanos a veces entre sí en estilo, propósitos y hasta en fechas de escritura, al uso de los renacentistas, por ejemplo, los poetas del 27 sueñan desde el principio con el libro como suprema unidad orgánica, coincidiendo con la moderna concepción nacida de Baudelaire o Walt Whitman. Así, Jorge Guillén comenta a Claude Couffon en una entrevista de 1960: «Empecé a escribir bastante tarde, exactamente en el mes de mayo de 1918. No imaginaba yo el libro como una serie de textos mezclados caprichosamente, sino como una unidad orgánica, como un edificio. Desde el primer momento me fascinó la construcción rígida de las *Flores del mal*, de Baudelaire. Poco a poco, y sin que al principio tuviera conciencia de ello —prosigue Guillén— mi obra se ha organizado de la misma manera. Más adelante, mucho más adelante, supe que Walt Whitman pasó por una experiencia semejante con sus *Hojas de hierba*. Estos son para mí —concluye el autor de *Aire nuestro*— dos ejemplos supremos de la organización de una obra poética.»

Esa voluntad arquitectónica, de proyecto cerrado hasta en los más insignificantes detalles, presidió el quehacer poético de los autores del 27. Aleixandre, en la «Nota a la primera edición» de *Nacimiento último,* se expresa con palabras muy semejantes a las de Guillén. Habla de los «libros que se desarrollan alrededor de un tema central, adquiriendo por trabado crecimiento la contextura y el límite de un verdadero organismo cerrado», de libros que crecen «desde un núcleo originario, por definido, excluyente», de «conjunto solidario»... A esa unidad de libro, que a menudo se confundió con la uniformidad, debía acompañar, como contrafuerte, un visible diseño estructural: correspondencias, paralelismos y simetrías describen el sólido volumen, en el que el todo, el resultado final, es lo que importa. Con razón y gracia ha llamado Joaquín Casalduero a la obra de Guillén «acueducto de Segovia». Lo mismo podría decirse, como en seguida veremos, de *Ámbito.*

Qué es el signo métrico

La Estilística ha reparado a menudo en las relaciones que ciertos núcleos mínimos significantes mantienen con el sentido. Se nos habla entonces, no sin alguna impropiedad, de «imágenes del significante». (Significante, aquí, quiere decir simplemente *forma.)* Dentro de esta microestilística, Dámaso Alonso advirtió cómo la materia fónica del verso se ajusta a veces al propio contenido. Y Carlos Bousoño, paralelamente a los trabajos de su predecesor, mostró las leyes de armonía que rigen con frecuencia en la sintaxis entre sentido y expresión. El «dinamismo expresivo», así llama Bousoño a esa adecuación sintáctica, no es más que una extensión de la imagen del significante.

Pero el aparato formal de un poema, y más concretamente de un poema en verso, no se reduce a materia fónica y sintaxis, claro es. Causa perplejidad que otros elementos formales tan evidentes como los anteriores (v. gr.: licencias, rima, ritmo, estrofismo, etc.), no se hayan sometido a una más profunda observación y dilucidado si es posible también en ellos, desde su forma, esa transparencia del significado por «adecuación».

Los elementos enumerados tienen en común el pertenecer todos a la métrica. De ahí que llamemos con el nombre de «signo métrico» a la adecuación producida por alguna de estas formas. El «signo métrico», en consecuencia, puede considerarse, por su origen, una clase especial de imagen del significante. Es una oculta escritura, un *dibujo* del sentido en clave métrica.

La rima, por su manifiesto resalte, era previsible que la crítica hubiera reparado en ella como «forma que conduce a un sentido». Son muchos los poemas, como el análisis se encarga de demostrar, en los cuales la rima está apuntando al significado directamente. Pero de igual modo una licencia para el cómputo silábico (como pueda ser la sinalefa o la diéresis), el ritmo, el estrofismo, hasta la estructura y disposición de los poemas dentro del libro, pueden actuar como refuerzos del sentido, en directa correspondencia con él.

Sólo un ejemplo quizá baste para que la idea que exponemos acabe por tomar cuerpo; el poema de Manuel Machado «Oliveretto de Fermo» nos servirá de base al comentario:

OLIVERETTO DE FERMO

Fue valiente, fue hermoso, fue artista.
Inspiró amor, terror y respeto.

En pintarle gladiando desnudo
ilustró su pincel Tintoretto.

Machiavelli nos narra su historia
de asesino elegante y discreto.

César Borgia lo ahorcó en Sinigaglia...
Dejó un cuadro, un puñal y un soneto.

El poeta nos describe a un pintoresco personaje de la época de los Médicis, audaz, sensible y arrogante, prototipo del cortesano malhechor, que paga al final sus crímenes con la horca. Desde un punto de vista conceptual, el poema presenta un desarrollo analítico, en el que destacan tres ideas fundamentales: una, relativa a la fuerza física de Oliveretto; otra, a su atractivo o belleza; y una tercera, al mundo del arte y la cultura. Formalmente, la composición sigue el esquema de la correlación progresiva.[1] Este podría ser el diseño de su estructura:

	«fuerza»	«belleza»	«arte y cultura»
verso 1	valiente (A_1)	hermoso (A_2)	artista (A_3)
v. 2	terror (B_1)	amor (B_2)	respeto (B_3)
vv. 3-4	gladiando (C_1)	desnudo (C_2)	pintado por Tintoretto (C_3)
vv. 5-6	asesino (D_1)	elegante y discreto (D_2)	historia suya contada por Maquiavelo (D_3)
v. 7	César Borgia lo ahorcó		
v. 8	puñal (E_1)	cuadro (E_2)	soneto (E_3)

Predomina con insistencia en el poema el número tres. Rítmicamente, el pie anapéstico (--́), base de la composición, es de tres sílabas. Cada verso encierra tres pies rítmicos. Desde un enfoque sintáctico, la trimembración es la distribución dominante. Conceptualmente, como se ha visto, tres líneas correlativas se extienden por el poema: «fuerza», «belleza» y «arte». Tres son, asimismo, los personajes que giran en torno al protagonista poemático: Tintoretto, Maquiavelo y César Borgia.

Este culto al tres es en el poema casi una obsesión. Mediante una forma sutil de insistencia, ese guarismo adquiere dimensión simbólica y refuerza el significado mismo del

[1] *C. Bousoño hace un comentario a este poema exclusivamente desde el punto de vista de la correlación progresiva, y sin percatarse de la existencia de un quinto plano de pluralidades (el que nosotros designamos por C_1 C_2 C_3) en* Seis calas en la expresión literaria española *(en colaboración con Dámaso Alonso), Madrid, Gredos, 1970, pp. 233-235.*

poema. El tres, para los pitagóricos, es el símbolo de lo masculino. Para Manuel Machado, que como modernista conocía bien la escuela pitagórica, Oliveretto no sólo es un prototipo renacentista, sino que por encima de todo significa la virilidad, la masculinidad primitiva y elemental. El tres es el hombre. Y con ese tres recurrente bajo distintos aspectos (entre los que no pasan desapercibidos el ritmo ternario del verso ni la cláusula de tres sílabas) se está tratando de subrayar y desvelar ese significado oculto, que no es otro que el tema esencial del poema de Machado.

A esa correspondencia entre determinadas formas métricas y el sentido llamamos «signo métrico».

Ámbito como signo métrico

El significado de *Ámbito,* como signo métrico, proviene de su estructura. El libro consta de treinta y cinco poemas distribuidos en diecisiete secciones o partes.[2] Nunca como aquí, en la extensa obra de Aleixandre, la distribución de los poemas cobra una importancia tan extraordinaria. Cada poema, cada parte encaja en el sistema arquitectónico del libro como pieza insustituible. Gracias a esa milimetrada disposición, el conjunto actúa *significativamente.*

En un primer acercamiento, se diría que *Ámbito* presenta una simetría perfecta. La primera sección, constituida por un único poema, lleva por título «Noche inicial»; la sección última, de poema único también, se titula, en lógico contrapunto, «Noche final».

En el libro se suceden con un compás alternativo bastante estable las secciones que contienen uno y tres poemas. De un solo poema hay ocho bloques o secciones; de tres, siete bloques. Sólo dos secciones intercaladas en ese largo pespunteado consiguen alterar, con meditada y significativa oportunidad, el ritmo impar de las secciones al sucederse. Esas dos secciones, excepcionales dentro del contrapunteado y uniforme discurrir del libro, tienen a diferencia de las demás un número par de poemas. Y son: «El mar» (con dos poemas) y «Reloj» (con cuatro).

Todas las secciones a base de un único poema llevan invariablemente por título «Noche». Un adjetivo acompaña al sustantivo «noche» en la sección que abre el libro («Noche inicial») y otro, igual de delimitador, en la que lo cierra («Noche final»), como hemos visto poco más arriba. Por el contrario, las secciones de tres poemas llevan numeración correlativa: I, II, III, etc. Aquí el número hace la función de título del bloque.

[2] *Asombra que la crítica no haya sabido distinguir las partes de que se compone* Ámbito. *Para Vicente Granados el libro «se divide en siete partes» (véase su estudio* La poesía de Vicente Aleixandre, *Madrid, Cupsa, 1977, p. 46), y de un modo aún más confuso describe su estructura Gustavo Correa, para quien «los poemas se hallan distribuidos en siete secciones, cada una de las cuales contiene un subtítulo "Noche" como una de sus partes».* (Vid. *«Conciencia poética y clarividencia»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *número 352-354 [oct.-dic. 1979], p. 42.) Más próxima a la realidad, aunque no del todo exacta, es la apreciación de Gabrielle Morelli al considerar que* Ambito *está integrado por quince secciones o capítulos:* «Ambito *[está] dividido en tantas "Noches" como capítulos tiene el libro. [...] Los capítulos del libro son exactamente siete, mientras son ocho los poemas dedicados a imágenes de la noche». (Prólogo a* Ambito, *Visor, Madrid, 1977, p. 14 y n. 9). De haber tenido en cuenta las secciones «El mar» y «Reloj», Morelli hubiera efectuado el cómputo exacto: no quince sino diecisiete partes.*

La simetría de *Ámbito*, solo aparentemente rigurosa, tiene su eje en la novena sección (8 - 1 - 8), que por ser de poema único lleva el título de «Noche». Lo significativo es que esa sección axial tenga, verdaderamente, una marca específica que la señala como tal centro. Esa marca es el título de su poema. Mientras todas las secciones llamadas «Noche» contienen un poema cuyo título está formado por una sola palabra («Cerrada», «Cinemática», «Riña», «Agosto», etc.), la sección novena presenta un esquema de titulación claramente distinto: «Pájaro de la noche» es su título. Véase gráfico 1.

Si prescindiéramos de las dos secciones con número par de poemas (en el gráfico 2 —resumen visual de las anteriores descripciones—, las número 10 y 15), la disposición de *Ámbito* sería la de una simetría perfecta. Lo que hubiera producido la impresión de estabilidad, equilibrio, armonía. Pero *Ámbito* es, como el análisis de su contenido revela, un libro desasosegado, de perfecciones frágiles, instantáneas, que se derrumban por el simple hecho de que la luz varíe en el paisaje o se produzca el tránsito de un momento del día a otro. *Ámbito* no es un libro de paz ni de absoluto orden. Su esquema recuerda al rotundo «acueducto» guilleniano; pero la concepción aleixandrina del mundo está atravesada por luces agrias y oscuras, en lucha revuelta y permanente, y eso lo aleja decididamente de la plenitud de Guillén.

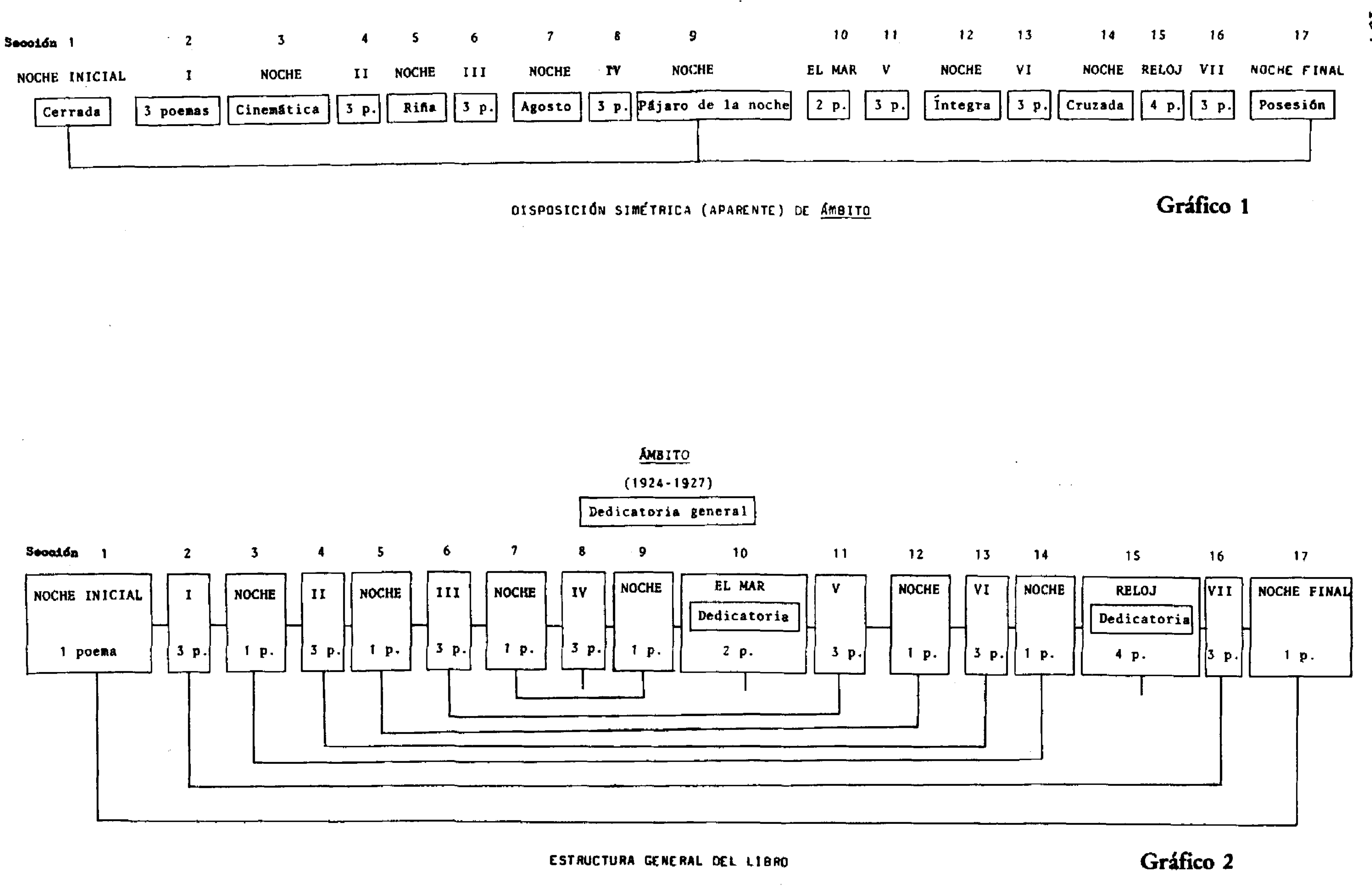
Era previsible que la simetría de *Ámbito*, por fidelidad a la visión dolorosa que el poeta tiene, se quebrara en alguna de sus líneas. Las interpolaciones de las «secciones pares», en puntos de continuidad impar, provocan la fractura de la simetría del modo más significativo. De un lado, producen tres nuevos bloques de fuerte cohesión interna, en cuyo estudio nos detendremos en seguida; de otro, hay que reparar en que las secciones causantes de la desarmonía son «El mar» y «Reloj», es decir, la fuerza de la naturaleza y el tiempo. En la poesía de Aleixandre el poder de los elementos naturales y el sentido de la sucesión temporal son dos de las grandes preocupaciones. Suponen la ruptura del orden. Salvando lo que de desvirtuador tiene toda cita fuera de su contexto, hay unos versos de *Ámbito* que aluden de modo muy directo a este rompimiento de la armonía:

> (...) Elementos
> de aire, de sol, de cielo, *rompedores*
> *del orden pretendido,* vierten fuera
> accidentes, miradas, torpes lazos
>
> «Viaje»

En conclusión: la estructura del libro está apuntando directamente, con fidelidad, hacia el desasosiego interior que lo recorre. Es una estructura que describe una simetría, sí, pero imperfecta, rota por dos bloques que representan justamente la armonía imposible del Universo, asediada por el tiempo y las devastadoras fuerzas elementales. El gran signo métrico queda así establecido en toda su extensa y diáfana significación.

Primera ruptura: «El mar»

La sección décima, «El mar», está formada por dos composiciones de las más largas del libro: «Mar y aurora», de cuarenta y tres versos; y «Mar y noche», de cuarenta



DISPOSICIÓN SIMÉTRICA (APARENTE) DE ÁMBITO

Gráfico 1

ESTRUCTURA GENERAL DEL LIBRO

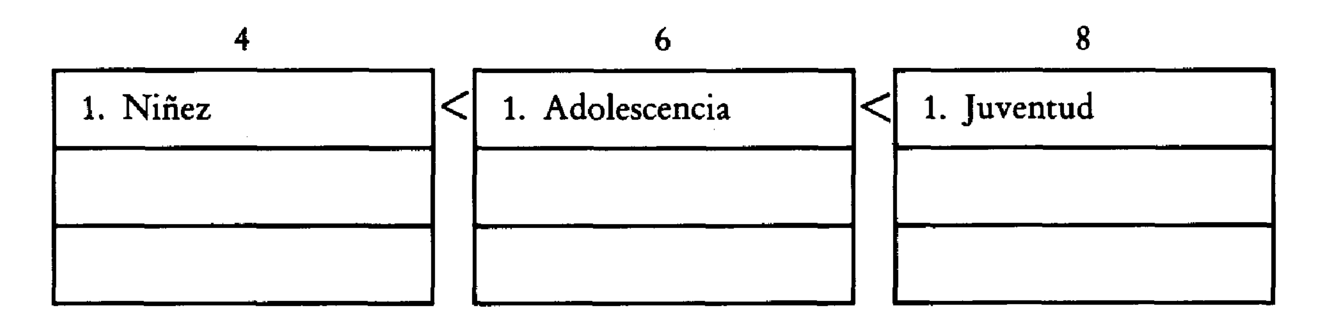
Gráfico 2

y seis. Representa, como se ha dicho, la lucha incesante entre las fuerzas naturales. El día nace del fondo marino como un animal tentacular —cada tentáculo es un rayo luminoso— en el poema «Mar y aurora». Las imágenes se tiñen de una contenida violencia: se adivina «el día abajo, pujante bajo el manto / líquido, poderoso a alzarse con el mar», y la luz surte «del hondo, / rota en cristales de agua».

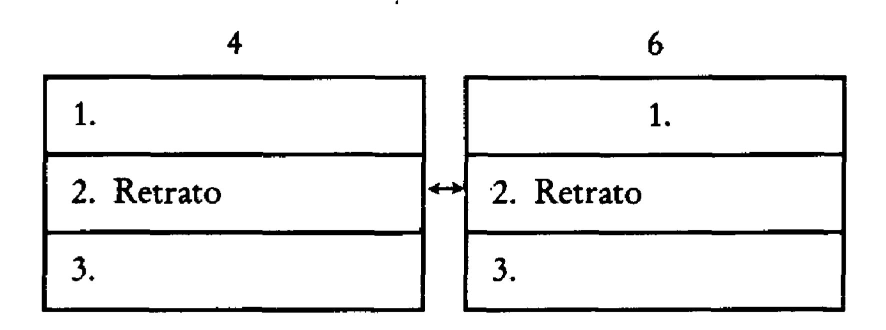
En «Mar y noche» el papel activo recae ahora sobre el elemento que antes, contrariamente, era el pasivo: el mar. Bajo la alta noche, «que rueda por los cielos / —redonda, pura, oscura, ajena— / dulce en la serenidad del espacio», el mar se yergue como un monstruo amenazante y devorador, con hambre de noche, y abre «sus fauces hórridas, y enseña / todos sus blancos dientes de espuma». Pero este furioso mar, alzado contra la noche, mugidor, nada puede: «Se debaten las fuerzas inútiles abajo». Pese a sus contracciones, sus sacudidas a lo alto, el mar continúa sujeto a sus profundas prisiones, luchando desesperadamente «por desasirse, / violento, rugiente, clavado al lecho negro». La noche, mientras tanto, cruza indiferente, «sin rayar nada / el espacio», y se nos describe «en paz, graciosa, bella», como si se tratara casi de una muchacha. Un eco de los amores de Pasifae por el toro nacido del mar pudiera ahí reconocerse.

Esta sección, con su combate de fuerzas antagónicas, es la primera disonancia o ruptura con el esquema simétrico de *Ámbito*. Pero sobre ella recae otra función importante: delimitar un primer tramo de gran homogeneidad dentro de la estructura del libro. Dejando aparte los bloques titulados «Noche», los restantes presentan unas articulaciones de relación entre ellos, bien por gradación, bien por simetría o paralelismo, que los convierte en una sólida unidad trabada. Véamoslo.

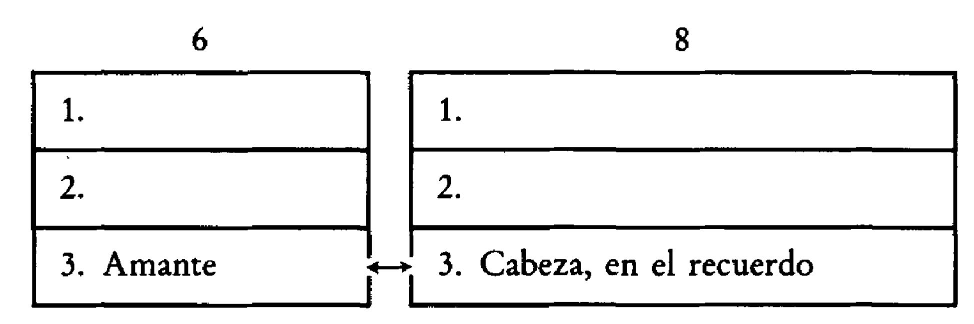
A) Por gradación. Es claro el juego de correspondencia establecido por este procedimiento entre los tres poemas que encabezan los bloques 4, 6 y 8:



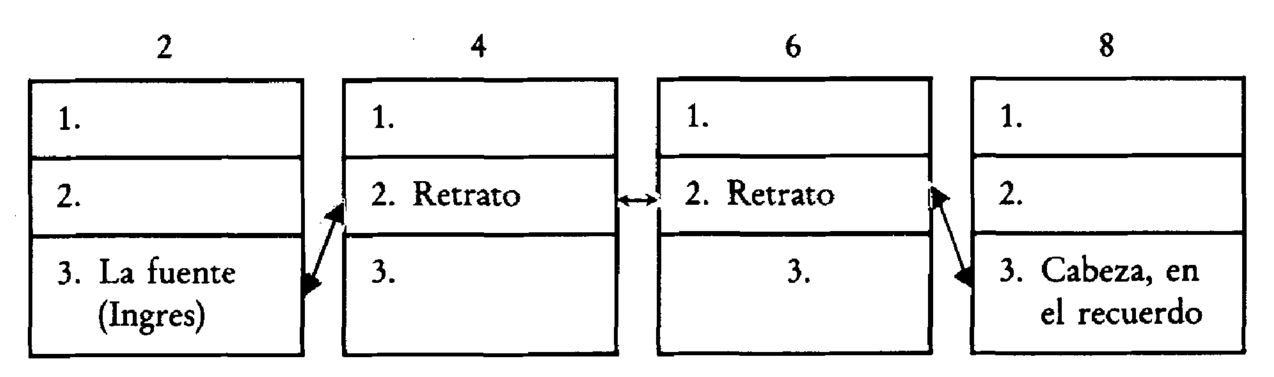
B) Por paralelismo. Igual título entre poemas que ocupan, dentro de su bloque, la misma posición:



O igual tema (amoroso en este caso) entre textos que ocupan idéntica posición en sus respectivos bloques:[3]

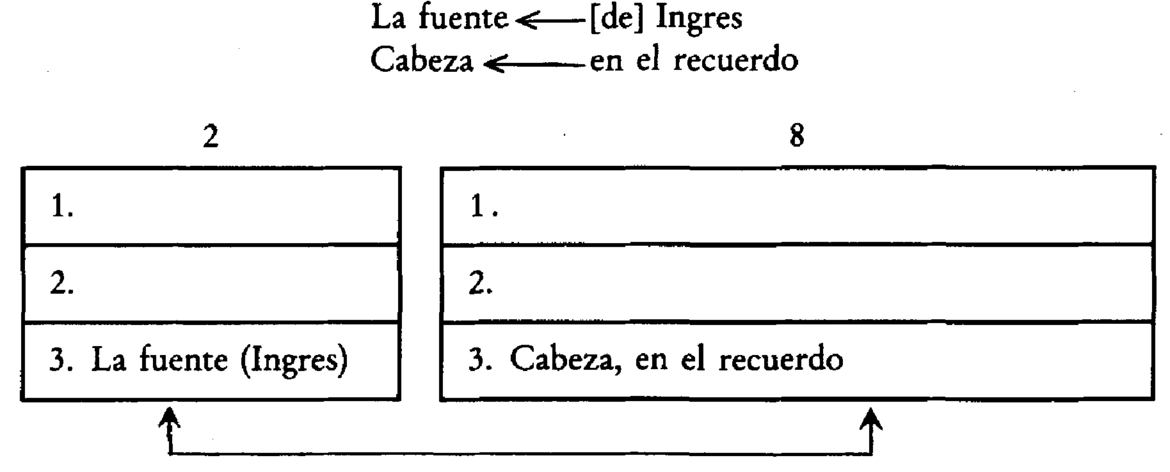


Relación temática simplemente, aunque sin paralelismo[3 bis], se observa entre el poema dedicado al cuadro de Ingres, que es un retrato de muchacha, y los otros retratos a personajes contemporáneos, incluido el amoroso «Cabeza, en el recuerdo»:[4]



C) Por simetría. Entre poemas cuyos títulos mantienen una estructura semejante, de sustantivo delimitado por otro sustantivo, a diferencia de los restantes títulos:

La fuente ← [de] Ingres
Cabeza ← en el recuerdo



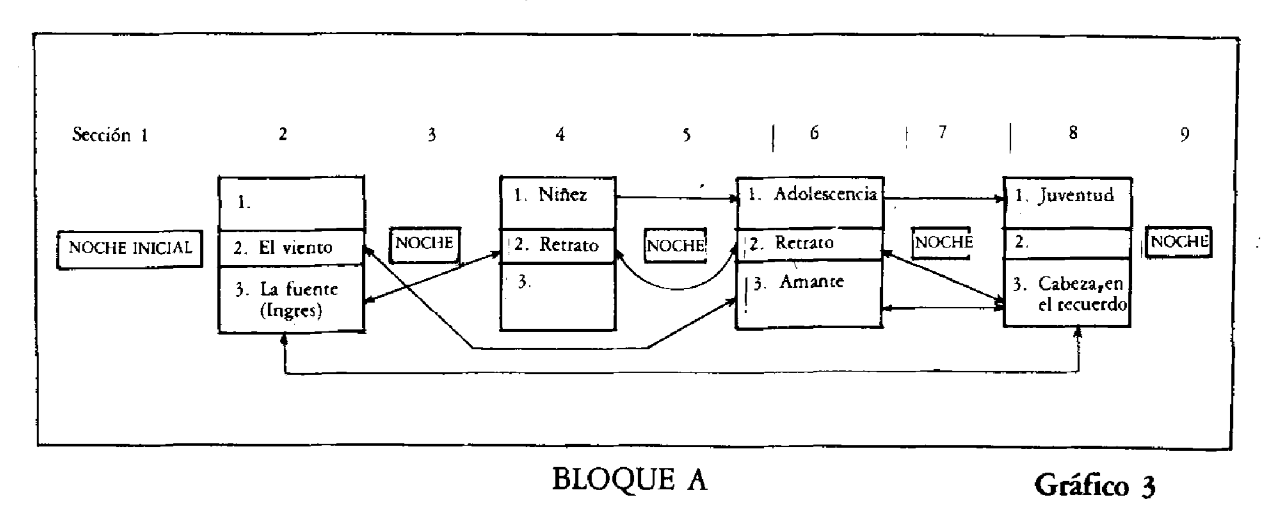
Todo este juego de paralelismos, gradación y simetría, conforma un bloque superior, de trama densa, al que llamaremos bloque o macrobloque A. Se extiende desde

[3] *En ambos casos, además, la persona amada es la misma (María Valls), según me confió Aleixandre, vista en «Amante» desde el presente y con lejanía de pasado en «Cabeza, en el recuerdo».*

[3 bis] *El único paralelismo —o más bien disposición simétrica— que se aprecia es el debido al sexo del personaje retratado:* muchacha-hombre-hombre-muchacha.

[4] *Otra relación temática se establece entre el poema «El viento» y «Amante», los dos de contenido erótico.*

la sección una a la novena (ambas incluidas), pues los bloques de un solo poema (los titulados «Noche») hay que verlos asociados, con su propia ley de alternancia, a esta extraordinaria unidad. (Gráfico 3.)



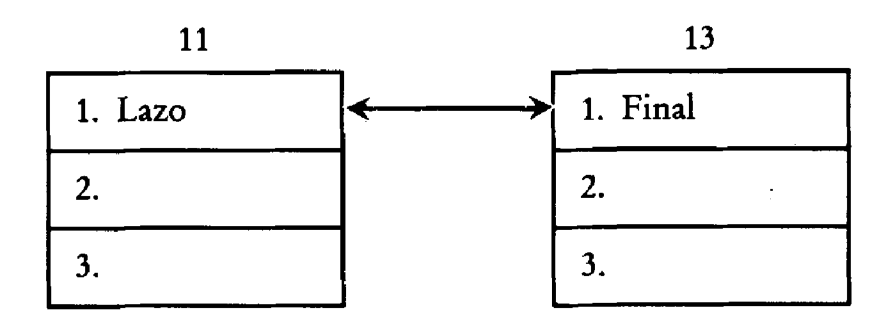
BLOQUE A

Gráfico 3

Segunda ruptura: «Reloj»

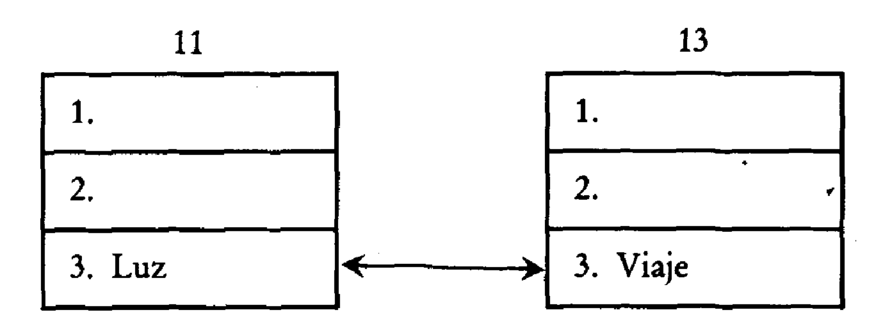
La clara función de ruptura de la sección decimoquinta, «Reloj», se ve subrayada por el hecho, también compartido con la sección «El mar», de llevar al frente una dedicatoria. «Reloj» y «El mar» son las únicas partes del libro que van dedicadas, excepción no casual, sino intencional, con la que el poeta reclama sobre ellas una especial atención. «El mar», no lo habíamos dicho, va dedicado *A José Bergamín;* «Reloj», *A Gregorio Prieto.*

Esta segunda ruptura se produce entre las partes 14 y 16, dando como resultado dos macrobloques, a los que llamaremos B y C, de estrecha trabazón. El bloque o macrobloque B queda enlazado por paralelismo y complementariedad temática. Un tema exclusivo domina: la luz. «Lazo», primer poema de la sección 11, y «Final», primero de la 13, mantienen entre sí una evidente correspondencia: ambos tratan de la luz en el crepúsculo de la tarde. En «Lazo» «la luz se apoya apenas / —¡oh tarde!— y escurrida / resbala». «Luz difusa en la hora / última» recoge el poema «Final». Hay, pues, paralelismo temático:



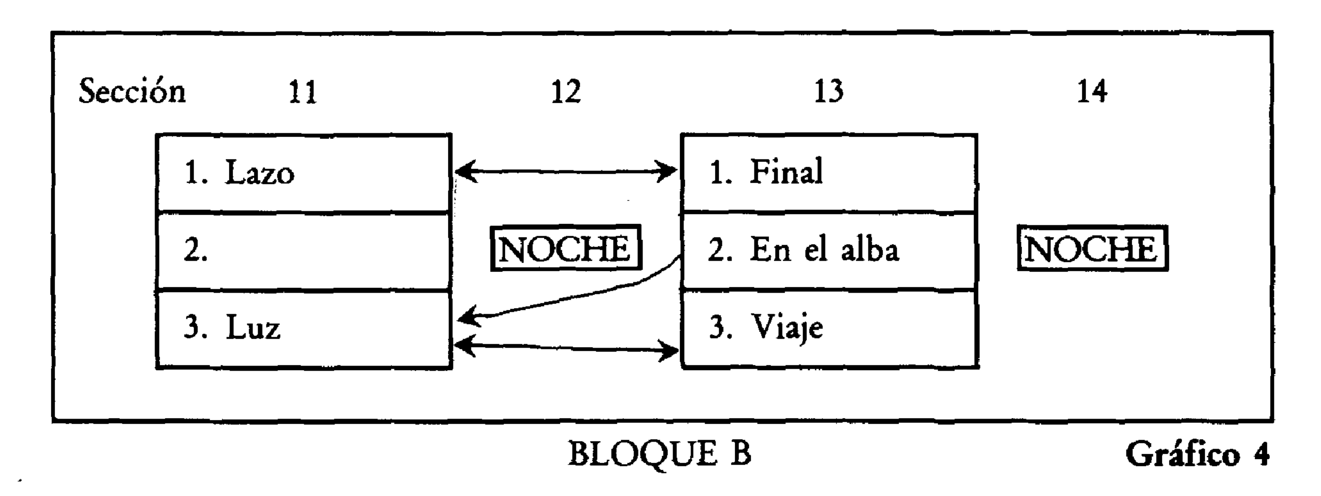
Un caso de complementariedad, con respecto al tema, es el que tiene lugar entre los poemas que ocupan la tercera posición en estos bloques. El titulado «Luz» refleja el tránsito de la noche a la luz naciente de la madrugada. «Viaje», su complementario,

cierra el círculo describiendo el paso completo de la luz, desde la mañana —«¡Qué clara luz en la mañana dura!»—, hasta las puertas mismas de la noche: «evidencia de luces últimas, estática / plenitud de ondas altas, abrigante / voluta de la noche, rinde viaje». El «viaje» de la luz en su ciclo solar, diurno, se detiene, en efecto, como el poema mismo, al filo de esa noche primera.



La luz, siempre la luz sorprendida en alguna de sus instantáneas transiciones, agrupa en un haz temático a este bloque B, del que no escapa el poema «En el alba», que, aunque sin emparejar dentro de esta nueva gran unidad, queda vinculado a ella por tema: el triunfo de la luz «en el alba» es lo que celebra.

El diagrama de la macrounidad B (gráfico 4) queda así con la incorporación de los bloques «nocturnos»:



BLOQUE B **Gráfico 4**

El corte que supone «Reloj» produce aún otra última unidad. Esta tiene la virtud de ser una síntesis de las más importantes preocupaciones del libro y de enlazar con aquellos poemas que hasta el momento parecían libres de toda relación.

«Alba», primer poema de la sección penúltima, con el tratamiento de la luz como fuerza dominadora de las sombras nocturnas, recrea los motivos de la unidad precedente. Engarza con ella de ese modo. «Materia», el segundo poema de esta sección, recupera otro de los temas capitales de *Ámbito:* el de la experiencia física, tangible, ya tratado en el poema «Forma», de la unidad A. Allí «la arena fina», traída por «el viento», era sentida por el sujeto poemático de forma táctil, al contacto de sus manos y de su pecho desnudo. En «Materia» se describe también el camino hacia la experiencia sensible. Lo que se palpa ahora no es arena, sino simplemente «cosas», pero que vienen

también impulsadas por un viento —«aventadas»— hasta el sujeto del conocimiento: «de cosas que tú aventas / con tus dedos abiertos, / hacia mis ojos, recargados / de tu sospecha».

El poema tercero de la sección 16, «Memoria», es muy complejo por las diversas redes de relación que establece. De una parte, como su título adelanta, plantea el tema del recuerdo, que en Aleixandre se suele representar por el símbolo del *espejo*. Con todo lo que ese *espejo* tiene de desvirtuador y de misteriosa fluidez.[5] Por este extremo, «Memoria» conecta con los poemas del bloque A en los que se describen edades ya dejadas atrás («Niñez», «Adolescencia», «Juventud») y desde las que se ha abierto una distancia —de espacio, de tiempo— transformadora. Este fragmento de «Memoria»:

Asir así el pasaje
precario de tu cuerpo
sobre la base grata,
fluida del espejo.

remite por visión, lenguaje, sensibilidad, a la estrofa final de «Adolescencia»:

Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse.

Pero también «Memoria» presenta conexión con los «retratos» del bloque A («La fuente [Ingres]», «Cabeza, en el recuerdo»...), por lo que éstos tienen de figuración impresionista, de difuminado y ágil escorzo[5 bis]. Los últimos versos de «Memoria» describen así, con ese ligero encanto, las manos queridas y su movimiento:

Y mirar en la margen
tus manos, con el gesto
brumoso de la huida,
hurtarse a mí, sediento.

El correlato del que se ha servido el poeta para hablar de la memoria otra vez nos lleva al macrobloque anterior, que —como vimos— está dominado por la luz, en sus distintos matices graduales, sobre un paisaje abierto de campo y grandes horizontes. La memoria es un «Valle de ausencias claro», se dice. Ese es el marco metafórico objetivo. El mismo que el del poema «Voces», del bloque A: «Valle resonante / donde es-

[5] *En entrevista con Giancarlo Depretis (julio 1974), fragmentariamente recogida en* Lo zoo di specchi, *Torino, Facoltà di Magistero, 1976, p. 80, Aleixandre aclara que, para él, «el espejo es como una visión misteriosa», «es lo ignoto, lo desconocido, el fondo donde uno no puede tocar el fin». «Es, en una palabra, el misterio.» Esta afirmación es fácil de comprobar en su obra. Pero, luego, añadió otra consideración acerca de la «inmovilidad» del espejo, que es incompatible con la realidad de su poesía. Para Aleixandre, en sus poemas, el espejo no es estático, sino de una fluidez semejante a la de un río. El poema «El espejo», de* Poemas varios, *no deja lugar a dudas en este sentido. El sujeto lírico al contemplarse en el espejo se siente «bogar» y avanza «por aguas impalpables»; al cristal se le llama «vidrio ondular» y tiene «espuma». Es de la misma especie fluida, por otra parte, que la memoria.*

[5 bis] *Sobre los retratos del libro remito al trabajo que publiqué en* Ínsula, *número 470-471, ene.-feb. 1986, p. 9: «La mirada hacia el otro en* Ámbito».

tán aún todas / las voces del día». He ahí, pues, el gozne —de luz, de paisaje— que articula el poema «Memoria» (y por consiguiente, el bloque C) al bloque B; y el poema «Voces» (por tanto, el bloque A) al mismo bloque central B.

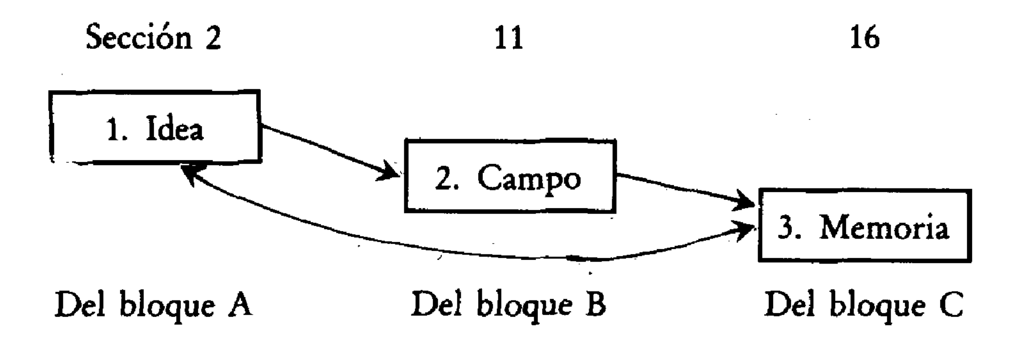
La última línea de relación pasa por tres puntos, tres poemas, cuyo término es precisamente «Memoria» y cuyo origen es el primer poema de la sección 2: «Idea». El poema intermedio, perteneciente al bloque central, es «Campo». Si «Memoria» trata de la génesis del recuerdo, «Idea» sobre el «emerger» del pensamiento hasta hacerse palabra. La concepción poemática de «Idea», de evidente naturaleza alegórica, toma cuerpo en un esquema muy meditado: plano real, mecanismo psicofisiológico del habla; plano evocado, emerger de una nave desde un fondo submarino. El pensamiento en «Idea»

> Polariza los hilos de los vientos
> en su mástil agudo,
> y los rasga
> de un tirón violento, mar afuera,

es decir, hacia la elocución de la palabra. «Campo», siguiendo muy de cerca las imágenes del poema «Idea», se queda solo en el pensamiento. La palabra suena en el interior, retenida, pero sin que nadie la oiga, porque nadie la ha pronunciado. Sólo el que la piensa la escucha en su mente:

> Suprema vibración de los hilos
> finos, en el viento,
> atados a mi frente,
> sonora en el silencio.

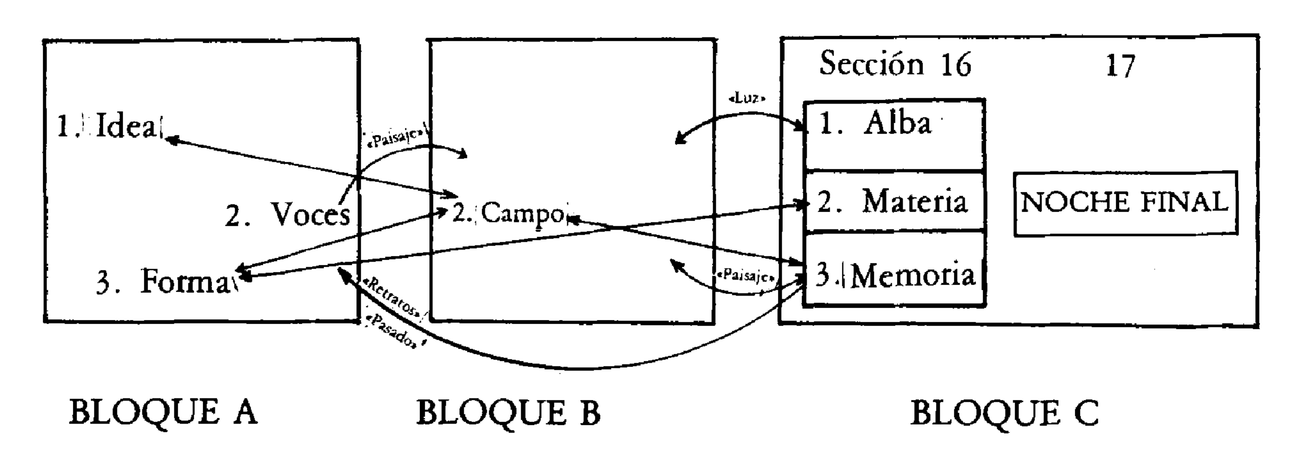
El diagrama de esta línea de relación es elocuente. Pone de manifiesto la importancia del tema del lenguaje en este temprano libro del autor:



Transversalmente se ve *Ámbito* recorrido por esta línea «dialéctica —como ha dicho José Olivio Jiménez— entre el decir y el callar, entre la elocuencia y el silencio, que vertebrará, en una de sus vertientes, el voluntario alud de contradicciones que espera al lector en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*».[6] Transversalidad que conduce al mismo tiempo a cierta circularidad, ya que entre el último y el primer poema (dejando en otro estrato las «Noches») queda comprendido el libro en un ciclo

[6] *J. O. Jiménez,* Vicente Aleixandre (Una aventura hacia el conocimiento), *Madrid, Júcar, 1981, p. 26.*

incesante. (Las relaciones entre los grandes bloques de *Ámbito* aparecen diseñadas en el gráfico 5.)



RELACIONES ENTRE LOS GRANDES BLOQUES DE *ÁMBITO*

: relación directa (de poema a poema)

: relación conceptual (con grupos de poemas) **Gráfico 5**

Las dedicatorias en *Ámbito*

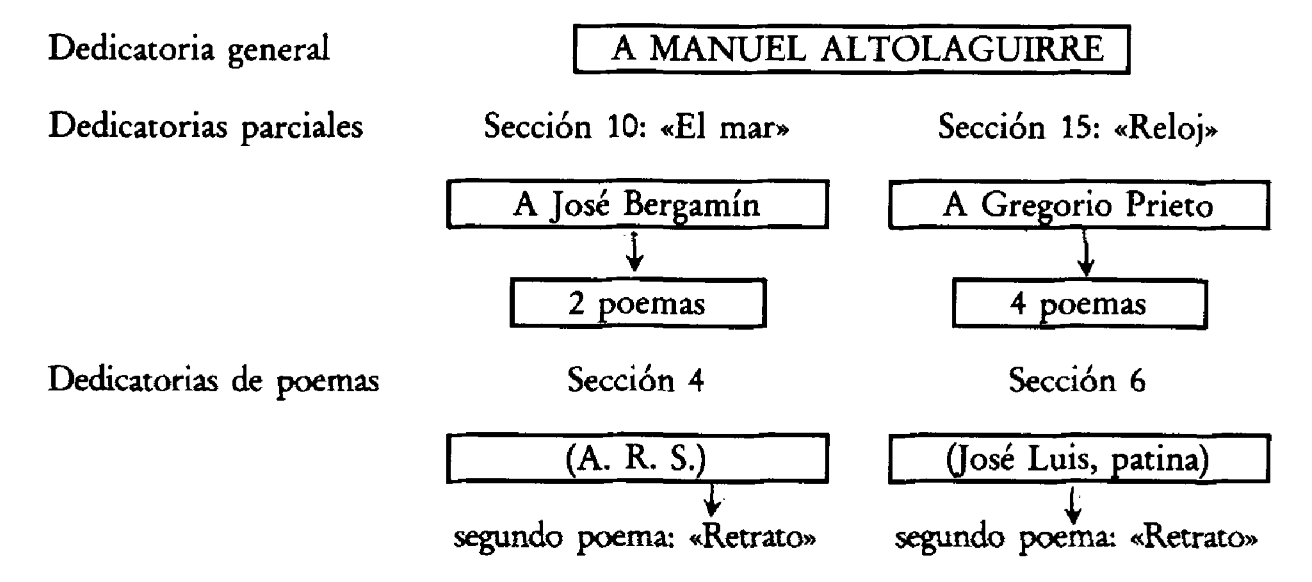
Nada ha quedado suelto al azar en la estructura de *Ámbito.* Tampoco el sentido y la disposición de sus dedicatorias. Hay una dedicatoria general, al comienzo del libro, que es ésta: *A Manuel Altolaguirre.*

Las dos partes más singulares del libro, «El mar» y «Reloj», las dos únicas que, en medio de la regularidad impar de sus secciones contienen un número par de poemas, están dedicadas, respectivamente, como se dijo, *A José Bergamín* y *A Gregorio Prieto.*[7] De esta forma, esas partes se singularizan aún más dentro del conjunto, pues ninguna otra tiene expreso destinatario.

Ámbito lleva, finalmente, dos poemas dirigidos a personas amigas del poeta. Pero esas dedicatorias se han reducido en su expresión hasta el punto de que el nombre completo de la persona objeto de la dedicatoria no aparece, sino sólo de un modo abreviado. En un caso, figuran nada más las iniciales del nombre y primer apellido: *A R. S.;* en el otro, el nombre propio de la persona y la acción que realiza: *José Luis, patina.* Más aún: guiado por ese deseo de encubrimiento que el poeta muestra, tales dedicatorias «sincopadas» figuran en la primera edición (y así debieran figurar siempre) entre paréntesis. Los dos poemas así dedicados tienen el mismo título: «Retrato». Ambos ocupan, además, la segunda posición dentro de sus correspondientes bloques de tres poemas.

[7] *En las ediciones segunda, tercera y cuarta de* Ámbito, *por descuido, fueron suprimidas. En la quinta edición se restablecen.*

ESQUEMA DE LAS DEDICATORIAS DE *ÁMBITO*



La red de paralelismos de *Ámbito* llega aquí hasta el límite de la sutileza.

Los números como arquitectura

Los números que más se repiten en *Ámbito* son el 1, el 2, el 3 y el 4. La sección dominante es la de 1 poema solo, que aparece en ocho ocasiones: luego la de 3 poemas, agrupados en bloque, que aparece siete veces. Tres son los grandes bloques en que puede subdividirse la estructura del libro en función de sus «intercalaciones pares». Tres también son, como acabamos de ver, los niveles de dedicatoria que existen: general, parcial y de poema aislado.

Dos son las intercalaciones. «El mar», con dos poemas, cuyos títulos, por si fuera poco, son bimembres: «Mar y aurora» y «Mar y noche». Y «Reloj», con cuatro poemas, cada uno inspirado en una hora (entre ellas, «La una» y «Las tres»). Cuatro dedicatorias hay dentro del libro, que cabe entender mejor como 2 + 2: dos partes y dos poemas son los dedicados.

Esta recurrente fórmula numérica, en torno al 1, 2, 3 y 4, puede considerarse como una profundización del signo métrico. El poeta ha descendido hasta estos detalles mínimos, pero significativos, a riesgo de que pasaran inadvertidos. Pero una vez reparamos en la existencia del culto por tales números, a nadie escapa que ellos, por adición, son el principio de la *tetractis;* para los pitagóricos, origen y raíz de la eterna naturaleza. La suma perfección.

Alejandro Duque Amusco

Semiótica e imagen visual

1. Interpretación y uso de la imagen estética

El problema principal de una estética semiótica es definir el significado propio de los objetos artísticos y la relación entre la esteticidad y la significatividad. Las interpretaciones de la obra de arte oscilan entre la consideración de ésta bien como significante en sí misma, bien como índice de «estados interiores» del artista o bien como mero pretexto para la elaboración de discursos o imágenes propias en el fruidor. Ahora bien, sólo en el primer caso puede hablarse de interpretación en el sentido estricto, mientras que en el último se trata de un determinado «uso» del mensaje estético. Por ejemplo, *En busca del tiempo perdido* puede leerse como una crónica de sociedad y, *El proceso*, como una novela policíaca. En ambos casos el resultado es lamentable. Sin embargo, existen casos límite o dudosos, como la Biblia, cuya interpretación está inevitablemente unida a su uso [1].

Un mensaje estético es interpretable en sentido estricto cuando es legible según un código que establezca la relación entre el significante y el significado. O lo que es lo mismo, cuando significa.

La situación más clara de utilización del mensaje estético se da en el terreno de las artes plásticas. Ello se debe principalmente a dos causas: la primera se refiere a la dificultad práctica real de delimitar el significado transmitido; la segunda, relacionada con la anterior, es la negación de su carácter significativo.

Desde el surgimiento de la pintura no figurativa es un hecho que las interpretaciones rara vez alcanzan unanimidad. No suele haber interpretaciones canónicas, pero tampoco las hubo en obras propiamente realistas, excepto en el nivel de su significado figurativo primario. Que la obra de arte significa ciertas cosas a determinados niveles se manifiesta en la existencia de crítica artística, manifiestos estéticos, de libros de arte y de historia del arte, etc. No obstante, la duda sobre la naturaleza semántica única y específica de cada obra, en particular las de carácter visual, subsiste.

En este artículo vamos a suponer la capacidad significante de las artes literarias, para referirnos a las artes plásticas y, particularmente, a la pintura. En principio las artes plásticas parecen imponer su pura visualidad. La caracterización de lo estético como aprehensión sensible, no intelectual, ha sido un obstáculo en la comprensión de la imagen como signo. En la visualidad, la sensación, es decir, la mera asignificación, reside para unos en la esteticidad misma. En la expresión casi inconsciente de sentimientos y valores,

[1] *Para una exposición más amplia de los conceptos de «uso» e «interpretación» ver U. Eco,* Lector in Fabula, *Barcelona, Lumen, 1981, pp. 85-87.*

que el espectador siente y sufre también inexplicablemente, para otros. Y sin embargo, los sentimientos sólo cabe representarlos, la expresión de «estados interiores», es solamente posible, en la medida en que lo sea, a través de convención. Según Gombrich, el signo artístico es símbolo, no índice. Para Eco, lo estético es la estructura creada en la cual se muestran los valores, no los valores mismos.

Sin entrar en la discusión sobre el tema, que todavía no está concluida, consideraremos que los objetos artísticos de carácter no verbal 1.º, son lenguajes en cuanto que comunican algo a través de un sistema de signos determinado y, 2.º, significan algo en tanto que su observación nos remite a otras entidades culturales, como veremos en breve.

Asumir el carácter semiótico de las imágenes estéticas exige en primer término la descripción del espacio semántico en el cual tienen o no sentido (→2). Esta tarea semiótica previa daría respuesta tanto al escepticismo sobre la existencia de significados visuales (→3), como a las preguntas sobre la naturaleza de los mismos (→4).

2. Un espacio semántico propio

Si se considera que la presencia del objeto artístico, la forma y la materia de la expresión, son significativas, la confianza en la potencia semántica del color, la línea, etc. debe ser previa. La materia del significante es relevante no sólo en las artes plásticas, sino también en las literarias. El arte busca lo sensible en la manipulación técnica de elementos materiales significantes en otros códigos semióticos. Configura el continuum significante de forma relativamente nueva, creando su lengua y contenido propios. A partir de un material discreto y pequeño, los sonidos reconocibles en veintitantos fonemas, el poeta elabora significantes estéticos prácticamente infinitos. Análogamente, el pintor dispone de un continuum matérico teóricamente muy amplio. Sin embargo, la conciencia visual de un indiviuo tipo no excede, según Arnheim, del reconocimiento de seis colores (los tres primarios y los tres secundarios fundamentales). Los rasgos de reconocimiento visual están, por tanto, reducidos al mínimo en una cultura en la que el predominio de la imagen es innegable. Considérese el cambio de actitud que supone la percepción estética.

Dado un código perceptivo según el cual determinadas formas, volúmenes o colores son pertinentes, regido en ciertos aspectos por leyes psicológicas, pero que en otros es puramente social, este código es manipulable semiótica y estéticamente.

La manipulación semiótica es el trabajo artístico. El signo estético llama la atención sobre su propio significante, es autorreflexivo, pero a la recurrencia sobre el significante precede una inferencia sobre el significado. La estructura única y compleja de la expresión se corresponde con un contenido único y complejo. Cada cuadro, cada lengua expone un contenido diferente, cada significante visual es un modelo perceptivo del mundo, que lo ve y lo organiza de un modo determinado. La elaboración de una lengua de imágenes tiene como resultado la creación de un mundo, aunque ficticio. Cada modelo del mundo implica una manera de verlo y de organizarlo y supone, por tanto, una información semántica sobre éste.

La imagen estética configura un modelo que entra a formar parte de un universo cultural, que amplía y modifica. Su carácter semántico no está dado de una vez para siem-

pre, sólo en relación con el pasado, como negación o afirmación de códigos anteriores a él o en relación con elementos del campo semántico en el que surge, sino que la significación del texto, visual o no, se completa en el futuro en cuanto que es contenido afirmado o negado de modos de ver o de pensar posteriores. O lo que es lo mismo, constituye una propuesta interpretativa de otros signos, entre los cuales se encuentra la propia realidad. Podemos decir, que entre otros, la imagen estética tiene un *significado proyectivo.*

En relación con lo anterior las siguientes palabras de Skolovski cobran un sentido especial: «... existen dos clases de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, medio de agrupar objetos, y la imagen poética, medio de reforzar la impresión» [2]. En adelante consideraremos la imagen estética en general y no solamente poética.

Existe un paralelo evidente entre la distinción de lengua poética y popular, y la idea de una imagen poética en contraste con la cotidiana, normal o como quiera denominarse.

Igual que no existe imagen puramente sensible o que no hay percepción neutra, no puede plantearse la existencia de una imagen normalizada del mundo, que sólo proponemos como referencia. Tampoco puede considerarse la imagen mental como tal norma porque no es material empírico ni, por tanto, semiótico. Sólo puede tenerse en cuenta en cuanto expresable en un conjunto de imágenes materiales determinado. El estudio semiótico de los sistemas visuales no tiene por objeto la sensación visiva, sino el patrimonio cultural de imágenes de una sociedad determinada. Por otro lado, no hay identidad completa entre pensamiento visual e imagen material, igual que no la hay entre pensamiento lingüístico y lengua (según la lingüística chomskiana).

Este modelo perceptivo del mundo se crea en una continua dialéctica con las imágenes artísticas. Si es así, la imagen estética significa en cuanto que es igual y desigual, semejante y desemejante al sistema visual de referencia. Este es descriptible en producciones expresivas de distintos tipos y constituye una superestructura de modo análogo a los productos lingüísticos y en interacción con ellos.

3. Significado y significante visuales

La semiótica, como metodología estética, determina práctica y teóricamente su objeto. En principio, el estudio semiótico presupone la caracterización de todo producto artístico como signo. Si esto es así, la artisticidad de un objeto reside en su capacidad semántica, que presumimos de un carácter peculiar.

Mientras que en la literatura la forma de la expresión es ya significante [3], en las artes visuales la expresión parece coincidir con el contenido, por lo que no se podría hablar de proceso semiótico, que supone el carácter biplánico del signo, es decir, la diferenciación de significante y significado. El único análisis posible de la obra gráfica sería el

[2] *Skolovski, V., «El arte como procedimiento», en* Formalismo y Vanguardia, *Madrid, Comunicación, 1973 (2.ª ed.).*

[3] *En términos de Lotman se trata de una doble modelización: la artística es secundaria respecto de la lengua, que es una modelización primaria del mundo.*

formal, puesto que la imagen no poseería volumen semántico, el puramente sintáctico. A esta tesis subyace una postura filosófica que considera la imagen como material empírico autónomo, objeto de la sensibilidad o fantasma de la imaginación. Para esta actitud teórica sólo la palabra es capaz de organizar este caos empírico. El pensamiento por imágenes, si existiera, sería primitivo, anterior al pensamiento propiamente dicho, el lingüístico, y menos preciso. En último término, la imagen sería el significado de la palabra.

Desde perspectivas teóricas diferentes se ha tratado de dar cuenta de los fenómenos de comunicación a través de mensajes visuales y contestar a la pregunta sobre el significado primario de la imagen. La estética semiótica, desde Morris, consideraba, a pesar de las críticas que surgieran desde el principio, que los signos de las artes visuales eran «iconos», es decir, que significaban en razón de cierto parecido con su significado. Dado que se trataba de una corriente identificada con el referencialismo, venía a postular la coincidencia de objeto y significado.

La expresión «signo icónico» es, sin embargo, una contradicción en los términos. Todo signo es definido, desde Saussure, como arbitrario y, por lo tanto, significa por la relación convencional establecida entre un significante y un significado. Si el icono significa por su semejanza con el objeto, entonces no es signo, si lo hace por convención, no es icono.

Ocurre lo mismo en la teoría del otro padre de la semiótica, Peirce. El signo se define en la relación triádica irreductible, representamen —objeto— interpretante. Para identificar un icono, en realidad un hipoicono, sólo son precisos los dos primeros términos de la tríada.

El criterio de iconicidad de la imagen artística se revela no sólo contradictorio en la teoría sino estéril en la práctica, cuando, por lo general, el artista no pretende la consecución del parecido[4].

En Europa fueron los formalistas rusos los primeros en elaborar análisis más o menos concretos, con metodología semiótica o cuasi semiótica; sin embargo, se limitaron casi exclusivamente a la literatura.

En el artículo «Lezioni e contraddizioni della semiotica sovietica»[5], Eco afirmaba que los «formalistas no se habían liberado del todo de una estética de la imagen como evento inefable». A pesar de su crítica del simbolismo estético y, en parte por ella, el tema de la imagen no aparece en los escritos formalistas, excepto en las ocasiones en que la crítica es explícita.

La pretendida inefabilidad de la imagen se puede entender básicamente de tres modos:

1.º Como imposibilidad de traducción al lenguaje verbal.
2.º Como incapacidad del lenguaje natural de nombrar la imagen.
3.º Como la imposibilidad de realizar una explicación lingüística de la imagen.

[4] *La crítica de Eco al concepto de iconismo, extraordinariamente rica y rigurosa, puede leerse en* La estructura ausente *(Sección B), «Introduction to a Semiotics of iconic Signs»,* Tratado de semiótica general *y «Pour une Reformulation du Concept de Signe Iconique».*

[5] *Prólogo introductorio a* I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico, *Faccani, R. y Eco, U. (ed.), Milán, Bompiani, 1969.*

En el primer sentido se considera que la imagen es inefable en cuanto que transmite significados inexpresables a través de otro tipo de significantes. Es decir, los significantes visuales y verbales son intraducibles.

El significado transmitido por Monet, por ejemplo, no está totalmente expresado en la escritura de Proust. Existen, según hemos dicho, significados no lingüísticos, y no sólo la espacialidad, sino que el mismo carácter narrativo o valorativo de la pintura se configura en relación con otros «signos—significado» de carácter visual (aunque no solamente).

De todo lo anterior se sigue que el lenguaje natural no es omniinformativo, como afirma Lotman, sino que no posee una total efabilidad, según Eco. Si, como ocurre en la semántica de Greimas, se considera el significado como el invariante en un proceso de traducción, los significados visual o verbal sólo coinciden si los significantes son reductibles. El problema surge al considerar el significado como algo abstracto, aprehendible en diferentes significantes —envoltura. La entidad abstracta «sensación de lo inmediato»— serviría de significado transmitido tanto por los pintores impresionistas como por el mismo Proust. La simplificación es evidente. Ciertamente existen significados expresables tanto lingüística como visualmente, pero cuando el carácter material del significante es pertinente semánticamente, los significados no pueden coincidir. Y esto es lo que ocurre normalmente; pensemos en la publicidad y, por supuesto, en los productos artísticos propiamente dichos.

En este sentido, es pues perfectamente lícito hablar de inefabilidad de la imagen.

En el segundo caso la inefabilidad supone que las imágenes no pueden ser nombradas por significantes lingüísticos. Lo cual es equivalente de la consideración de la imagen como significado de la palabra. En este sentido no se pide que se transmita un solo significado a través de dos significantes de naturaleza distinta, sino que el significante lingüístico describa, denote un hecho no lingüístico, que es la imagen.

Si el lenguaje verbal es omniinformativo, entonces puede describir cualquier imagen. Es posible narrar la trama de una pintura, aunque se reduzca a «fachada de la catedral de Ruan», imposible prácticamente nombrar sus colores —aunque no reconocerlos—, e inútil y simplista todo este esfuerzo.

Sostener que a cada imagen corresponde un signo lingüístico, simple o complejo, que la nombra, haciéndola inteligible, es una de las consecuencias del endolingüismo que domina la semántica. No obstante a veces ocurre así. En sistemas de comunicación heterogéneos, como el cine, la imagen y el concepto verbal aparecen alternativamente uno como expresión del otro, aunque cierto grado de independencia se les supone siempre.

Concluimos por tanto, que la imagen es inefable en este sentido hasta cierto punto.

Según el tercer sentido de «inefabilidad», las imágenes no pueden ser explicadas por el lenguaje, es decir, no es posible «hablar de ellas» adecuadamente. En esta tesis, que no se deriva en modo alguno de las anteriores, se hace explícita la imposibilidad de un análisis lingüístico del signo visual. La afirmación del carácter autónomo de los significantes y significados de carácter no verbal no permite deducir esta conclusión.

El análisis teórico de la imagen puede y debe ser lingüístico, aun teniendo en cuenta que la explicación no agota nunca el fenómeno. La teoría habla de la imagen, la imagen

del mundo. El trabajo teórico tampoco es siempre lingüístico, si tomamos «teórico» en un sentido general. Así los trabajos del Equipo Crónica o, el pastiche en general, constituyen «estudios» de imágenes artísticas, los explican en una dirección determinada, aunque esta explicación tenga a su vez un carácter artístico.

En este último sentido no se puede decir que la imagen sea inefable; el análisis lingüístico se realiza de hecho, aunque la tarea no se termine nunca.

En ninguna de estas opciones está implícito que la inefabilidad sea sinónimo de asignificatividad, a no ser que se identifique significado con significado verbal. Lo que no es traducible o lo que no es denotable por la palabra significa de un modo diferente.

La semiótica debe explorar el campo de la significación de los signos no verbales, sin caer en reduccionismos ni analogías lingüísticas, que empobrecerían notablemente el estudio de los fenómenos estéticos de carácter no verbal.

4. Un universo cultural mixto

La posibilidad de hablar de significados no lingüísticos se basa en la consideración de un modelo semántico complejo, como señalábamos en 2. El campo semántico a considerar no es otro que el universo cultural de carácter mixto en el que nuestras expresiones, lingüísticas o no, tienen sentido. En «A Semiotic Aproach to Semantics» y de modo más general en el *Tratado de semiótica general,* Eco ya preveía un campo semántico con estas características, aunque los signos visuales eran tenidos en cuenta sólo en cuanto complementos del significado lingüístico. Aunque su aparición era meramente marginal, la necesidad de considerar espacios semánticos mixtos o visuales estaba implícita en su propuesta. La cuestión fundamental es entender el significado no como referencia o como universal, sino como signo a su vez.

La posición semántica de Eco está ligada a la teoría del interpretante de Peirce y rechaza de plano toda consideración universalista o referencialista del significado. El significado de un signo se entiende como el conjunto de sus interpretantes, que son a su vez signos evocados por el primero en razón de su relación en el campo semántico global. El sentido total de cada uno de ellos lo constituyen las múltiples conexiones que mantiene con los otros, constituidos en sus interpretantes. Conexiones no sólo de sinonimia, sino de antonimia, ideológicas, connotativas, relaciones entre sistemas semióticos diferentes, etc. Así pues, este campo semántico, el universo cultural resulta de la peculiar estructura formada por unidades culturales, que son signos.

Describir la forma del contenido no es otra cosa que describir la estructura de un universo cultural determinado, cerrado, autónomo, pero flexible y cambiante, modificado continuamente por la sociedad. Un universo cultural es mixto, está formado por signos lingüísticos, visuales, auditivos, táctiles, etc. Entre los interpretantes de un signo lingüístico cualquiera los hay también de carácter visual. En términos estructuralistas, entre los semas de un lexema cualquiera hay «semas visuales». Del mismo modo entre los interpretantes de una imagen hay conceptos, hasta el punto de que Metz afirmara que «la imagen (al menos en este sentido) es, propiamente, una cosa inexistente»[6].

[6] *Metz, C., «Au-delà de l'analogie, l'image»,* Communications, *15, 1970, p. 6.*

En general, Eco admite una definición de signo bastante amplia, según la cual, un signo es «alguna cosa que está en lugar de otra»[7]. La primera significa a la segunda, es el significante de algo que no es ella misma. Lo anterior tiene una consecuencia práctica observada por Eco, que el signo puede mentir, en el sentido de que su significado puede existir o no. La prevaricación es una de las características de los lenguajes naturales, pero también de todo lenguaje. Por ejemplo, una silla puede significar «comodidad», su forma significante tendría la apariencia de ser cómoda, sin embargo no es necesario que sea así. Un fenómeno debe considerarse objeto de la semiótica si sirve para mentir: «la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que pueda usarse para mentir»[8].

4.1. *Imágenes mentirosas*

Sin considerar el campo semántico determinado en el cual una imagen adquiere un valor semántico preciso, el criterio último para determinar su naturaleza semántica es igual al del resto de los fenómenos semióticos. Si una imagen es significativa, entonces puede mentir; si no tiene significado, no.

Considerando de modo muy general que en la pintura se reconocen figuras donde hay pinceladas o, que el *trompe l'oeil* es un recurso comunicativo usual, puede afirmarse que las imágenes artísticas mienten. Eco defiende la convencionalidad de los signos icónicos, reconoce el carácter mixto del espacio semántico general y los fenómenos significativos primarios en las artes visuales. No obstante, se refiere por lo menos en dos ocasiones a la asignificatividad de la imagen o de fenómenos asociados a ella. Se trata de los reflejos especulares y el color, considerados tradicionalmente como icónicos, en el sentido de que son semejantes al objeto que sustituyen.

Respecto al primero, afirma que «un reflejo especular *no* puede considerarse como signo»[9]. Varias son las razones que aduce. En primer lugar, citando a Gibson dice que la imagen del espejo no es «real» sino «virtual». Sin embargo, el carácter óptico, físico del significante no es óbice y es independiente de la naturaleza semántica del signo. La materialidad del significante es, por supuesto, necesaria, pero el reflejo es una experiencia física, material. El reflejo no es una idea incomunicable, un sueño o un espejismo, sino que su percepción es intersubjetiva. La imagen puede prolongarse en el tiempo o ser instantánea, puede verse, dibujarse o fotografiarse, se puede hablar de ella, etc.

En segundo lugar se objeta que la producción de reflejo no está dominada completamente por el intérprete humano, sino que es un fenómeno natural. También otras funciones semióticas como las «huellas», los «vestigios» o los «índices» están desencadenados por factores no humanos. La producción del hecho no es un suceso semiótico, que sólo se reconoce en cuanto que el sujeto relacione el rastro, la huella, etc., con su productor. Es el intérprete quien reconociendo la relación entre significante y significado institu-

[7] *Eco, U.* Tratado de semiótica general; *Barcelona, Lumen, 1977, p. 46.*

[8] *Eco, U., op. cit., p. 47.*

[9] *Eco, U., op. cit., p. 339.*

ye un código y, por lo tanto, una función semiótica. En realidad, la relación puede no existir, ser mentira, lo que es completamente indiferente a la semiótica.

La razón invocada con más convicción es la última: «La imagen especular no es signo, porque no puede usarse para mentir» [10]. La afirmación es cuanto menos extraña y la experiencia cotidiana nos muestra lo contrario. No hay espejo perfecto que refleje con exactitud lo que hay frente a él. En él nos reconocemos «como si» se tratara de nosotros mismos y por lo tanto le suponemos la veracidad siempre. Y sin embargo, no es necesario recordar las imágenes deformadas por los espejos cóncavos y convexos del Callejón del Gato, el espejo plano en el que reconocemos nuestro rostro, nos lo ofrece a un tamaño inferior al real. Aunque su importancia sea relativa a su incapacidad de mentir, el espejo nos engaña por lo menos en lo referente al tamaño, igual que lo hace una fotografía por más que con los datos adecuados podamos calcular en qué medida nos ha engañado. Hemos de señalar que el signo no sólo sirve para mentir, sino para decir la verdad, y la posibilidad de esto está implícita en lo primero.

Los reflejos deben considerarse signos bien del tipo de las huellas, bien del tipo de las congruencias. Si lo consideramos como «huella» se exige un trabajo de «reconocimiento» por parte del intérprete, que toma el reflejo (expresión) como efecto de un objeto (contenido), entre los cuales existe una relación motivada (*ratio difficilis*).

Eco considera que de ser signo serían congruencias, puesto que hay una relación biunívoca entre los puntos de expresión y los del contenido.

El segundo fenómeno del cual puede afirmarse la asignificatividad es, según Eco, el color. Según el ejemplo que él elige [11], el rojo de la bandera dibujada no es signo del color de la bandera real, sino que ambos son el mismo color. Cabalmente es así. Ya Peirce consideraba que la sensación de color era un signo cualisigno, icónico y rhema (según la relación consigo mismo, con su objeto o con su interpretante). Las tres categorías pertenecen al nivel de lo «Primero», lo sensible, aunque sean subdivisiones del signo, lo «Tercero». Es decir que la sensación de color es lo más inmediato de lo mediato, y esto porque la observación es ya en sí un momento del conocimiento.

Todo esto puede llevar a confusión. El color en pintura significa además de a sí mismo, el objeto, la luz, la textura; puede ser una estimulación programada, una estilización, una metáfora, etc. Por lo tanto, significa convencionalmente ciertas cosas, es un signo no icónico (en el sentido tradicional de la palabra). Considerando la imagen estética como un texto, el color, que lo es prácticamente todo, significa de una u otra forma co- y contextualmente.

La interpretación del color oscila entre su significación, como acabamos de ver, y su naturaleza, entre su mediatez y su inmediatez, su representar y su ser. Pero no existe un hiato entre el valor semántico del color y su materialidad, la visualidad pura; sino que, como he intentado mostrar, la visualidad se configura en la experiencia de las imágenes de un universo cultural.

[10] *Eco, U., op. cit., p. 340.*
[11] *Eco, U., op. cit., p. 350.*

5. Códigos gráficos y códigos ideológicos

Para terminar se hacen precisas algunas observaciones sobre los códigos gráficos e ideológicos que están también presentes en los signos visuales.

Al considerar modelos perceptivos e imágenes en general hemos obviado la existencia de sistemas visuales diversos. Es decir, el problema técnico y teórico de construcción de la imagen según reglas determinadas del género o medio de comunicación. Signos visuales se producen a través del dibujo, el *comic*, la televisión, el cine o el teatro. Así pues, en la creación de imágenes intervienen, por lo menos, dos códigos, el código perceptivo institucionalizado y el código de transcripción gráfico. En cada uno de los códigos gráficos se dan evidentemente subcódigos y, entre ellos, una interrelación de hecho que sería necesario analizar.

La creación de un modelo perceptivo nuevo exige, a menudo, la revisión de las convenciones gráficas asociadas a él.

Además de los códigos perceptivos y gráficos, los ideológicos configuran el significado total de la imagen. Reconocer en el material visual capacidad semántica implica reconocer su posible manipulación tanto estética como ideológica.

Las imágenes, como los signos lingüísticos o el espacio urbano, están claramente semiotizadas. El encubrimiento de este hecho bajo la pretensión de su completa accesibilidad por todos los individuos es ideológico. En cuanto que los mensajes visuales reproducen o varían los esquemas perceptivos vigentes, su análisis ideológico es insustituible.

Francisca Pérez Carreño

Joven teatro español

Como ya se sabe, toda generalización y clasificación llevan implícito el riesgo de la parcialidad y la simplificación, cuando no el del error. Y cabría decir que todavía más en literatura. Ahí están esas rancias, inacabadas e inacabables polémicas en torno a conceptos como «generación», «grupo», «vanguardia», «movimiento», etc., para recordárnoslo. Quiero decir que esto de los laberintos definitorios siempre es complejo y delicado. Y, además, sucede que descreo de etiquetas y clasificaciones. Más aún si, como ahora, se trata de manejar un concepto como «joven» que sólo cobra pleno contenido cuando

se opone a otro, y que, por si fuera poco, nos remite a cuestiones de cronología y actas de nacimiento, cosas —como también sabemos— engañosas en su correspondencia con la realidad, la vida y el pensamiento. Y todo esto por no hablar de esa falsa imagen —parcial, simplificadora y errónea— a que puede inducirnos concebir el desarrollo de la literatura dramática y del teatro como una yuxtaposición de cortes sin relación ni implicación entre ellos. No creo, en fin, que sea preciso insistir más en que, como la naturaleza, la historia —y ese componente de la historia que es la cultura y sus manifestaciones— no actúa a saltos y que no hay espontánea generación salvo que sea la propia generación espontánea.

Así que tras la denominación de Joven Teatro Español que encabeza estas líneas nadie quiera ver la pretensión de establecer parcelas perfectamente acotadas dentro de nuestro teatro más inmediato. Ni siquiera pretendo referirme a un grupo homogéneo, un movimiento definido o —mucho menos— a una generación de autores con propósitos y estéticas coincidentes. No me mueve ningún impulso clasificador. Avisado queda. Simplemente pretendo dejar constancia de un fenómeno que se viene produciendo en el teatro español desde hace unas cuatro o cinco temporadas y que se traduce en una suerte de explosión creativa protagonizada por autores que rondan la treintena de edad. Y de nuevo hay que avisar de la necesidad de ser generosos y flexibles con límites y fechas. Tendremos ocasión de comprobarlo.

Lo cierto es que, como acabo de apuntar, desde las últimas temporadas se puede advertir que algo está cambiando en el panorama escénico español. Como rasgo dominante —con las excepciones de rigor— podemos señalar que las propuestas teatrales elaboradas durante la transición parecen haber entrado en vías de agotamiento, al igual que el llamado teatro independiente y los espectáculos alternativos, reduciéndose la oferta en la actualidad a vestigios de alta comedia, musicales y al teatro de repertorio. En esta situación, una serie de autores nuevos, con poéticas y proyectos muy diferentes, con orígenes igualmente dispares, han ido cobrando presencia sobre los escenarios, hasta el extremo de hacer posible la afirmación de algunos críticos de que «la hora del relevo ha llegado». Afirmación probablemente demasiado optimista; con seguridad, prematura. En cualquier caso los síntomas, los indicios de ese cambio posible, sí son constatables y para ello basta con repasar las últimas carteleras.

Carteleras de Madrid, hay que aclarar de inmediato. Y es que ese fenómeno de renovación e irrupción de jóvenes autores surge en la capital y cuando no, se da cita en ella. En este sentido hay que subrayar el papel desarrollado por Madrid —y esto es una manera de subrayar las carencias de otras localidades— que ha sabido acoger y aglutinar expectativas y opciones teatrales de procedencia muy diversa. No es ajeno a este hecho la existencia de ciertos locales que, precisamente, se han caracterizado por hacer declaración expresa de posibilitar el estreno de nuevos autores. Pero no anticipemos acontecimientos.

Quizás habría que señalar la sorprendente y sorpresiva aparición de Ignacio García May con su *Alesio* como el detonante que vino a proclamar que, efectivamente, existe una nómina de jóvenes autores que vienen empujando con sus textos teatrales. No olvidemos que García May tenía apenas 21 años cuanto obtuvo el premio «Tirso de Molina» en 1986. Este dato y la inmediata puesta en escena de la obra —nada menos

que en el teatro María Guerrero, dependiente del Centro Dramático Nacional, y con dirección de Lluis Pasqual—, actuó de espejo convergente en el que vendría a reflejarse esa nómina de nuevos autores que merodeaban por los escenarios manifestando su pujanza. Autores que aceptaban la herencia dramática —y en ocasiones coincidiendo en la cartelera— de sus mayores: Buero, Gala, Sastre, Olmo, Nieva... Que la aceptaban para experimentar nuevos lenguajes a partir de ella, o que la asumían prolongándola, sobre todo, a través de los modos teatrales de José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal, los más inmediatos antecesores de esos nuevos dramaturgos y en gran medida mentores de algunos de ellos y, en muchas ocasiones, sus cómplices culturales y compañeros. Así, además de García May, empezaron a escucharse o a recordarse —algunos ya estaban antes, otros eran descubrimiento— los nombres de Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Alfonso Plou, Ignacio del Moral, Yolanda García Serrano, Sergio Belbel, Alfonso Armada, Isabel Lázaro, Nancho Novo, Marisa Ares, Leopoldo Alas... que además de publicar textos dramáticos llevaban sus obras al escenario. Todos en torno a la treintena. Junto a ellos, coincidentes, los ecos de otros nombres ya conocidos y de más edad, como Fernando Savater o Lourdes Ortiz, que procedentes de otras disciplinas literarias intentaban también el teatro. Y también Eduardo Ladrón de Guevara, Alvaro del Amo o Javier Maqua, ya en los cuarenta, que se sumaban con sus estrenos a esa explosión creativa que —tiempo al tiempo— ha de sufrir el normal proceso de sedimentación y depuración. ¿Las causas de esa efervescencia? Apuntemos algunas. También ciertos rasgos significativos.

En primer lugar hay que destacar la importancia de locales como la Sala Olimpia, sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que con sus ciclos de autores españoles actuales y sus talleres de creación —sin olvidar la ininterrumpida atención dedicada a la danza— se ha convertido en escaparate para muchos de los autores citados. Bien es verdad que la Sala Olimpia ha apostado mayoritariamente por espectáculos próximos a la experimentación formal y a la renovación del lenguaje escénico, pero ahí están, igualmente, los escenarios del Círculo de Bellas Artes y la Sala San Pol para ampliar posibilidades y completar el espectro. En un país donde el acceso a los circuitos de representación es un proceso arduo, complejo y muchas veces frustrante, que autores noveles cuenten con esa posibilidad es, cuando menos, interesante. Seguro que muchos —si no todos— de los autores que han estrenado en alguna de las salas que menciono manifestarían su desacuerdo y renegarían de las condiciones de un sistema que parece conducirlos —condenarlos— a una especie de «ghetto» especializado. Pero eso es ya cuestión de análisis de política e infraestructura teatrales de nuestro país, y nos aparta del motivo de estas líneas. Quede para otra ocasión.

Prosigamos señalando el papel igualmente decisivo desempeñado por la publicación de textos de estos jóvenes dramaturgos. La existencia de una, si no abundante, al menos no raquítica literatura dramática, ha posibilitado el conocimiento de sus autores y la puesta en escena de varios de ellos. También el proceso inverso: la publicación después del estreno. Quiere esto decir que si se publican textos dramáticos de noveles es porque hay demanda de ese tipo de obras, bien sea por parte de centros culturales que necesitan autores para cubrir sus necesidades de programación, bien por grupos para ponerlas en escena, bien por personas que buscan un texto capaz de atraer al público y propiciar,

así, el éxito comercial. Al menos eso afirman los responsables de la librería-editorial La Avispa, que junto a la colección del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, algunos volúmenes de la editorial Fundamentos y, en ocasiones, las páginas de las revistas *Primer Acto* y *Pipirijaina*, dedican su interés a autores aún por estrenar.

Paralelo la capítulo de publicaciones está el de los premios, la mayoría de los cuales implica la edición de la pieza ganadora. El «Tirso de Molina», que concede el Instituto de Cooperación Iberoamericana, es sin duda el más significativo y ha servido para la revelación de autores como García May y para acicate de otros como Paloma Pedrero. Y con él, el «Marqués de Bradomín» convocado expresamente para jóvenes autores —menores de 26 años— y que cuenta ya en el haber de Sergio Belbel y Alfonso Plou, por ejemplo o, en menor medida, el «Calderón de la Barca» que obtuvo Isabel Lázaro. Ya se sabe que, a fin de cuentas, los premios para noveles no son más que un estímulo para no desfallecer y una palmadita en la callada vanidad, pero en el caso del joven teatro español ha sido, igualmente, un sonido añadido en una caja de resonancia, no importa lo pequeña que ésta sea o parezca.

Sin la urgencia de las motivaciones políticas que caracterizaba al penúltimo teatro español, los jóvenes autores parecen acceder a la creación dramática por causas más ligadas a la estética, el arte en sí y a la profesionalidad escénica. Todo parece indicar que un ciclo está a punto de concluir y nos adentramos en otro que, tras una etapa de predominio de lo visual y el teatro no-literario, se empiezan a recuperar el texto dramático y la importancia del actor. No es ajeno a ello la circunstancia de que buena parte de estos jóvenes autores de los que hablo proceden de la Escuela de Arte Dramático o cuenta con experiencias como actores en distintos grupos y compañías. Hay, pues, una mayor complicidad con los gustos del público basada en la confrontación directa. Esa formación y el haber contrastado los gustos del espectador —también nuevo y cambiante y desconcertante en ocasiones— hace que estos autores últimos conciban el teatro no sólo desde el punto de vista actoral, sino que lo entiendan de una manera totalizadora, atendiendo a aspectos de dirección, montaje, escenografía e, incluso, intentando muchas veces la propia producción. (Un fenómeno aparte que merecería un estudio más particularizado, pero que también se engloba en el auge del joven teatro español, es representan grupos como La Fura dels Baus, o los espectáculos de Teatro-Danza, de inusitada vitalidad en Valencia, con ejemplos como *Ananda Dansa* o *Vianants Danza*). La mayoría de estos nuevos dramaturgos acceden al teatro desde el propio hecho teatral y lo convierten en una actitud cultural. Evidentemente —y de nuevo insisto en ello— no se trata de un movimiento homogéneo, sino de la coincidencia —al albur de determinadas circunstancias aquí apuntadas— de una serie de autores con propuestas poéticas muy diferentes entre sí, que pugnan por establecerse —cada uno a su manera y con sus materiales propios— en el discurso escénico contemporáneo español. Aquí no hay más grupo ni más voluntad generacional que la que pueden dar la coetaneidad y las aspiraciones profesionales comunes. No hay más movimiento unitario que el que determinados críticos intentan consagrar *a posteriori*, en función de ciertas exigencias e intereses de la moda.

Señalemos aún, antes de concluir, un par de rasgos significativos. Por una parte, la abundancia de mujeres en esta nómina de jóvenes autores, hecho singular y sin prece-

dentes en nuestra historia teatral. Autoras que, en su generalidad, manifiestan no tener conciencia de realizar deliberadamente un teatro de sensibilidad femenina. Ni siquiera se lo plantean. Por otra parte, es significativo también el hecho de que la escritura teatral no sea la única que ocupa a estos jóvenes autores. Algunos de ellos han realizado incursiones en la poesía, la narrativa y, frecuentemente, en la realización de textos y guiones para cine y televisión. No estamos ante dramaturgos «puros», sino ante quienes acuden al lenguaje teatral en busca de una vía de comunicación entre otras tantas tentativas posibles. Hablar del público, de la política de subvenciones, de la administración teatral, de los teatros oficiales, de los festivales, del teatro en las autonomías y de esos otros aspectos que inciden en la realidad cotidiana del acontecer teatral, alargaría demasiado estas notas iniciadas para constatar la presencia de jóvenes autores en el panorama de nuestra escena. Importa ahora que la efervescencia creadora aquí apuntada entre en diálogo con el tiempo y asuma la crítica de sus valores. De momento y mientras ello ocurre, detengámonos en las obras de tres de estos autores últimos, a manera de muestra de la variedad, diversidad y diferencia de ese joven teatro español al que intentamos aproximarnos.

Ignacio García May o la celebración del actor

Como indicaba más arriba, la concesión del premio «Tirso de Molina» 1986 a García May por *Alesio, una comedia de tiempos pasados* (Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1987) supuso un aldabonazo. En primer lugar por la insólita madurez que su autor —nacido en Madrid, en 1965— manifestaba en la que era su primera obra dramática. Y, en segundo lugar, por la constatación de que el texto estaba muy distante de ser ejemplo de un teatro compulsivo y crispado, surgido de la necesidad de la denuncia política o social. Al contrario, en *Alesio* destaca la voluntad de causar placer al espectador ofreciéndole una obra amable y distendida. Y no sólo al espectador, sino en la misma medida, a los actores encargados de encarnar los personajes. Está claro que nos hallamos ante la creación de alguien que conoce muy bien los resortes del teatro y que se entrega a la interpretación con pasión y goce. Es su propio disfrute el que se refleja y traspasa a los espectadores y, sobre todo, a los actores. La actitud de García May —que ha estudiado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, no lo olvidemos— queda manifiesta cuando el propio protagonista de la comedia afirma: «No hay visión más bella que la de un escenario». Es toda una declaración de principios. También una confesión de amor.

Adicto declarado al mundo shakespeariano y al teatro clásico, el *Alesio,* de García May, es una celebración del teatro a través del arte del actor. Para llevarla a cabo, el novel dramaturgo acude al Siglo de Oro al que hace abandonar su ampulosa seriedad para mostrarnos su rostro lúdico y festivo. En la Sevilla de principios del siglo XVII, en la época de los corrales de comedias y los actores errantes, hambrientos y mal vistos, pero capaces de convertir en pasión su profesión, sitúa García May la acción de su obra, que, ya desde el título, nos advierte de su carácter de «comedia» y de su implícito homenaje a la herencia del teatro de «tiempos pasados». No en vano García May ha manifestado que con los clásicos «se puede hacer teatro moderno sin irse por las ramas». Así

pues: teatro sin pretensiones de reconstrucción histórica ni de remedo de antiguos modos. Teatro desde la sensibilidad contemporánea y con la habilidad suficiente en su lenguaje para crear la ilusión de la época. Teatro de elegante prosa surcada de arcaísmos deliberados, de acción ágil y limpia estructura, con los pertinentes enredos, complicaciones y sorpresas en la trama, de juego jugoso y directo. Teatro, en suma, entendido como acto de amor, placer y diversión. Y es que —como ya queda dicho— el auténtico protagonista de la comedia es el teatro. Y no sólo —como señala Ricardo Doménech en el prólogo a la edición de la obra— «porque el autor juegue con el recurso del teatro en el teatro, en un cálido recuerdo de Shakespeare y Cervantes, sino porque, en el debate dramático, el teatro aparece como un estilo de vida, como una forma de libertad». El teatro, en esta pieza, es lo prohibido y lo deseado, una alta e íntima aspiración, tanto como pudieran serlo el amor o la libertad. En la concepción dramática de García May parece cumplirse aquel viejo aserto del siempre joven Shakespeare: «Todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres no son sino actores que tienen sus entradas y salidas...». En el *Alesio,* de García May, así es y así parece.

Paloma Pedrero: la poética del desamor

Cuando el premio «Tirso de Molina» 1987 recayó en Paloma Pedrero, no ocurrió el estremecimiento que acompaña a todo descubrimiento —como con García May—, sino que sucedió la calidez reconfortante que conlleva la confirmación de un valor que ya existía y era conocido. Nacida en Madrid, en 1957, Paloma Pedrero forma con las autoras ya mencionadas —y otras que podríamos añadir como Concha Romero, Carmen Resino o María Manuel Reina— esa nómina de dramaturgas que, en nuestros días y al decir de alguien, configuran «olas» y no «gotas aisladas», como ha sido norma habitual en nuestra historia teatral. Sin embargo, no es el sexo lo que importa a la hora de sentarse ante la máquina de escribir. Importa y cuenta lo que sale de ella. Y, en el caso de Paloma Pedrero, sale una escritura que —según ella misma manifiesta— tiende a conmover. Una escritura que pretende «transmitir algo vivo y sin miedo».

Habiendo estudiado arte dramático, desde 1978 Paloma Pedrero se vincula al teatro independiente como actriz y coautora de textos. También ha actuado en cine y televisión y ha tentado la escritura de guiones para ambos medios. Como dramaturga ha podido estrenar *Resguardo personal* y otra pieza que causó una saludable polémica cuando se representó en 1987: *La llamada de Lauren...* (Colección Teatral de Autores Españoles. Ediciones Antonio Machado. Madrid, 1987). A su nota bio-bibliográfica hay que añadir aún un volumen con dos nuevas creaciones teatrales: *Besos de lobo* e *Invierno de luna alegre* (Fundamentos. Madrid, 1987), esta última la obra galardonada con el «Tirso de Molina» 1987.

Para definir el teatro de Paloma Pedrero hay que hablar de un realismo intenso, de gran capacidad evocadora, y de una poética del desamor que recorre y marca tanto a sus personajes como al clima que surge de las complejas relaciones que se establecen entre ellos. Y es que la escritura dramática de la autora está singularizada por sus connotaciones líricas. Por supuesto que no estoy hablando de «prosa poética» ni de teatro en verso. Me refiero a esa poesía que impregna íntimamente el latido de la realidad,

esa que es tanto más honda cuanto más oculta la apariencia, la que forma parte de la esencia callada de las cosas y los seres. También del lenguaje y de lo que en él se silencia. Ya en *La llamada de Lauren...* esa corriente poética está presente y se vuelve más profunda y con mayor dramatismo en *Besos de lobo* e *Invierno de luna alegre.*

La razón de esa tensión poética que recorre la escritura teatral de Paloma Pedrero hay que buscarla en las situaciones y conflictos que viven sus personajes. Personajes de carne y hueso, protagonistas de historias cotidianas y de nuestro tiempo, pero —como señaló Enrique Centeno en el volumen que recoge los dos últimos textos de Paloma Pedrero— que con frecuencia juegan al sueño de la mentira para al final, inevitablemente, revelársenos en todo el patético verismo de una marginalidad eternamente perdedora. Incapaces de asumir su propia realidad y la necesidad de aceptar un mundo reducido y limitado, esos personajes crearán en el ensueño, en las ilusiones o en la fantasía otro mundo autosuficiente con el que negar la realidad frustradora. El amor aparece como defensa y salvación. Sin embargo, acaba por mostrarse como una ilusión más, esquiva e incalcanzable para quienes llevan el sino de la derrota. En *La llamada de Lauren...* se trataba de la contradicción íntima de unos personajes cuyo amor se ve obstaculizado cuando surge el conflicto de asumir una identidad sexual frustrada. En *Besos de lobo* su protagonista se enfrenta a la soledad, al pasado, al paso del tiempo y, sobre todo, al miedo de amar y ser amada. En *Invierno de luna alegre* encontramos una historia de ternura, rivalidad, abandono y desengaño. La realidad, en cada una de estas obras, ha sido suplantada por distintas ilusiones. En la primera, por la ficción cinematográfica; por un mundo de silencio, muerte y ausencia, en la segunda; y en la tercera, por el sueño de ser estrella del espectáculo, aunque ese espectáculo sea el de un miserable titiritero ambulante. De la patética frustración que caracteriza a los personajes —más aún que de la condición de marginados sociales—, de su desvalimiento, de la condena al desamor a que parecen abocados, y de la tierna melancolía que por ello desprenden, nace el impulso lírico del teatro de Paloma Pedrero. Un teatro tan sólido en su estructura y en sus diálogos como sugerente y —como quería la autora— conmovedor, fruto de una escritura viva y sin miedo.

Javier Maqua y la reflexión sobre el poder

Javier Maqua, según él mismo dice, nació «al mismo tiempo que estallaban sendos artefactos atómicos en Hiroshima y Nagasaki». Pertenece cronológicamente, pues, a la generación anterior a García May y Paloma Pedrero. Sin embargo, su acceso a los escenarios se ha producido casi al mismo tiempo y, como ellos, es adscrito también a esa explosión creadora que viene detectándose en nuestro panorama teatral último. Novelista, director de cine, radiofonista, realizador de televisión y encuadrado en la oposición al franquismo, Maqua se aproxima al teatro en 1977 cuando escribe su primera obra, *San Eulogio, mártir,* que, a partir del enfrentamiento entre el obispo cristiano y Abderramán II, supone un ajuste de cuentas con cierta «concepción militantista de la política», según manifiesta. En 1978 realiza una adaptación de *En la colonia penitenciaria,* de Kafka. Sus dos obras siguientes, *Triste animal* y *La soledad del guardaespaldas* (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid, 1985), escritas en 1980 y

1984, respectivamente, son por ahora la única muestra publicada de su teatro. Queda aún, inédita, *El cuerpo. Una reflexión sobre Ignacio de Loyola en cuatro retiros espirituales*, la pieza más difícil y compleja de cuantas ha escrito hasta el momento, y que gozó de una beca del Ministerio de Cultura para su elaboración. El único estreno de Maqua ha sido *La soledad del guardaespaldas*, a finales de 1986, un texto en el que el autor resume y esencializa su compromiso político, y lo hace mediante una concepción original de la estructura y el lenguaje dramáticos.

El teatro de Javier Maqua es muestra de una escritura que aborda la cuestión política asumiendo las actuales condiciones democráticas de nuestro país. Lejana queda aquella urgencia militante de un teatro concebido como medio de lucha contra la dictadura. A través de la alegoría en *Triste animal*, pero sobre todo con el juego de ambigüedades, máscaras y suplantaciones que desarrolla en *La soledad del guardaespaldas*, Maqua reafirma la continuidad de un teatro de contenido político, acorde con la realidad de nuestros días y nuestra sociedad.

Triste animal es una saga de feriantes balleneros que recorren las aldeas castellanas mostrando una ballena muerta a la curiosidad de quienes nunca vieron el mar ni saben cómo son las ballenas. Tras esta historia —y por ciertos recortes y reescrituras posteriores a su primera redacción con el fin de ajustarla a una posible puesta en escena— Maqua traza una parábola de la guerra civil española, dejando fuera la continuación de los acontecimientos hasta nuestros días. Obra compleja y de profundo aliento, presenta un lenguaje rico y elaborado, de una intensa sensibilidad. Pero, al tiempo que alegoría de las ideas revolucionarias en España, la obra constituye un homenaje al teatro independiente y «los grupos de furgoneta» que hicieron posible el teatro cuando la censura y las prohibiciones intentaban callarlo. Texto itinerante, por momentos lírico, y de voluntad coral, el ámbito cultural del que surge —Maqua así lo declara— es la película *O Thiasos (El viaje de los comediantes)*, de Theo Angelopoulos.

De estructura y lenguaje totalmente distintos es *La soledad del guardaespaldas*, una obra de dos personajes —un político y su escolta— que gira en torno a las relaciones entre el poder político y la represión. Su autor define la pieza como obra de un solo personaje, por más que sean dos los que aparentan mantener diálogo. El uno es lo que le falta al otro, pero ambos se necesitan para «serse». Considerados separadamente sólo son una «pérdida». Son aspectos de una misma realidad y se vigilan, se acechan, se envidian. Quieren apropiarse del otro, conquistar su espacio, apoderarse del poder del que disponen por minúsculo que parezca, sea el Parlamento o el dormitorio. La obra finaliza cuando se repite, cuando político y guardaespaldas han invertido sus papeles.

En el juego de espejos y desdoblamientos, de personalidades complementarias y de laberintos dobles, que Maqua establece en *La soledad del guardaespaldas*, se plantea, en términos universales, aplicada la reflexión a la historia misma de los estados y las naciones, en qué medida política y represión son conceptos interdependientes y complementario. En suma, una reflexión sobre la concepción del poder y del político en el mundo moderno. No se ofrecen respuestas. El autor nos deja en una inquietante ambigüedad que habrá de decantar no sólo en términos sociales, sino en el ámbito de lo individual.

Digamos finalmente que en las palabras preliminares del volumen que recoge sus dos textos teatrales, Maqua reivindica la literatura dramática y su autonomía. Teatro escrito y puesta en escena, evidentemente, son dos hechos distintos. No se trata de que necesariamente la segunda deba primar. Se trata de que cada uno tenga su propio espacio. Si después confluyen ésa será, y es, otra historia.

Sabas Martín

La *Iconología* de Cesare Ripa*

En 1593 se publicó el libro de la *Iconología* de Cesare Ripa (1560?-1625) en el que aparecían diversas imágenes alegóricas con su descripción. Pronto tuvo este libro numerosas ediciones: 13 italianas, 7 francesas, 4 alemanas y 6 holandesas.

A partir de la edición hecha en Siena en 1613 se ha hecho la traducción española del italiano por Juan Borja y Yago Borja, con un documentadísimo prólogo de Adita Allo Manero.

Este libro tan singular y de tan varia fortuna en su época se presenta por su autor, en su largo título, de esta manera: «*Iconología* de Cesare Ripa Perugino, caballero de San Mauricio y de San Lázaro, en la que se describen diversas imágenes de virtudes, vicios, afectos, pasiones humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, cuerpos celestes, provincias de Italia, ríos, todas las partes del mundo y otras infinitas materias. Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para idear conceptos, emblemas y empresas, para disponer cualquier tipo de cortejo nupcial, funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano».

La edición de 1613 hecha en Siena añade que la obra está: «ampliada últimamente por el propio autor con CC imágenes, y enriquecida con muchos nuevos discursos colmados de varia erudición; con nuevos grabados y copiosos índices rematada.»

Y, en efecto, en el libro de Ripa encontraron su fuente de inspiración artistas tan importantes como Domenichino, Pietro de Cortona, Luca Giordano, Tiépolo, Charles Le Brun, Nicolás Poussin, François Boucher, Vermeer de Delft, Juan de Arfe, Francisco

* *Cesare Ripa.* Iconología. *Editorial Akal. Madrid, 1987. 2 volúmenes (592 y 462 páginas).*

Pacheco, Velázquez, Palomino, Mengs, y hasta el propio Goya. Se supone, según el estudio de Manuel Ruiz Lagos *Interrelación pintura-poesía en el drama alegórico de Calderón*, que el color de los vestidos en las alegorías del teatro religioso de Calderón está relacionado con la *Iconología* de Cesare Ripa. Igualmente, se utiliza la *Iconología* en los tratados de Juan de Butrón y de Saavedra Fajardo. La *Iconología* influyó, asimismo, en el mundo de las fiestas, canonizaciones y alegorías.

Para el hombre actual que ante algunos cuadros del XVI y XVII no acierta a comprender el significado de las figuras y de los símbolos, este libro es clave para descifrarlos. E. Miale no dudó en reconocer en su estudio sobre el arte barroco que con él: «Ripa en la mano podría explicar la mayor parte de las alegorías que adornaban los palacios y las iglesias de Roma».

Conforme a la tradición pedagógica de Horacio, que decía que la demostración visual es más efectiva que la verbal, Cesare Ripa avanza en el camino de la tradición hermética de las culturas de la Antigüedad. La moda de los emblemas y de las empresas convierte a la *Iconología* de Ripa en otro libro emblemático.

El autor sigue la tradición alegórica de Piero Valeriano, y de Alciato, y como gran conocedor de los escritores antiguos como Homero, Ateneo, Boecio, Santo Tomás, Dante, Petrarca, Bocaccio, Ariosto y Tasso se vale de sus escritos para ilustrar la descripción de las imágenes de su libro.

El estilo de Ripa es de una gran amenidad, tiene el encanto de una descripción sencilla e informativa, no exenta de belleza, lo que a veces era inusual en algunos emblemistas eruditos, cuya farragosa erudición cansaba al lector. He aquí algunos ejemplos:

«*Agricultura.* Mujer vestida de verde, con corona de espigas de trigo en la cabeza. Con la siniestra ha de sostener el círculo de los doce signos celestes, mientras con la diestra sujeta un floreciente arbolillo al que estará mirando atentamente. A sus pies, un arado.

La ropa verde significa esperanza, sin la que no podría haber quien se entregase a la fatiga del trabajo y cultivo de la tierra.

La corona de espigas se pinta para indicar la principal finalidad del arte del que hablamos, que no es sino el de multiplicar las cosechas, tan necesarias para subvenir a las humanas necesidades.

El sujetar el florido arbolillo y mirarlo fijamente simbolizan el amor del agricultor hacia las plantas que son como hijas suyas, atento siempre al deseado fruto que el florecer promete.

Los doce signos celestes no son sino los diversos tiempos y estaciones del año, que la agricultura estudia y considera. Se pinta también el arado por ser el principal instrumento del arte de que se trata.»

Esta descripción está hecha a continuación de una imagen, pero no siempre acompaña la imagen a la descripción. Sin embargo, la descripción es tan viva, y tan gráfica que el lector imagina por sí mismo cómo sería la figura. Si la imagen genera la descripción, también la descripción puede generar la imagen. Veamos otro ejemplo de prosa bella y sugerente:

«*Condición celosa.* Mujer con traje ondulado y de color turquesa, con muchos ojos y

Condición Celosa



Escándalo



Felicidad



Peligro



orejas estampados sobre las ropas que viste. Lleva alas en la espalda, con un gallo en el brazo izquierdo, mientras sostiene con la diestra una rama de espino.

Consisten los celos en cierta pasión y temor que nos produce el valor de la virtud y el mérito del otro; con lo que el amante, sintiéndose superado en sus cualidades y virtudes, teme que le sea arrebatada la posesión de la cosa amada. Se representa la figura de los celos con un gallo en el brazo, por ser este animal vigilante y celosísimo, siempre atento y desconfiado ante el menor acontecimiento.

Sus alas simbolizan la presteza y rapidez con las que piensa. Los ojos y orejas que aparecen pintados en el vestido significan el asiduo cuidado con el que el celoso observa y escucha del modo más sutil la más mínima acción o intención de la persona amada. Por eso Tasso, nueva luminaria de nuestra edad, dice sobre esto en un soneto:

> Geloso amante, apro mill'occhi, e miro,
> E mill'orecchi ad ogni suono intento.

El ramo de espino nos muestra las punzantes angustias del celoso, que continuamente lo hieren, del mismo modo que si fueran las espinas más agudas, siendo ésta la razón por la que en su mano se ponen.»

La *Iconología* es como un diccionario de símbolos y alegorías en un tiempo en que la representación iconológica estaba plena de ocultos significados. He aquí la descripción de la felicidad:

«*Felicidad.* Mujer coronada de flores, que aparece sentada sobre un trono. En la diestra sostiene un caduceo y en la siniestra la cornucopia, llena de frutos y muy diversas flores. Consiste la felicidad en un reposo del ánimo sobre un bien sumamente conocido, deseado y deseable, por cuya razón se pinta sentada y portando el caduceo, que es signo de paz y también de sabiduría.

La cornucopia simboliza el fruto que con las fatigas y trabajos se consigue, sin las cuales es claramente imposible alcanzar la felicidad, que sólo con el esfuerzo se conoce y desea.

En cuanto a las flores, simbolizan la alegría que acompaña siempre al estado de la felicidad completa. También puede decirse que el caduceo simboliza la virtud y la cornucopia las riquezas, pues llamamos felices a aquellos que entre nosotros poseen tanta abundancia de bienes corporales que siempre pueden proveer a las necesidades del cuerpo, siendo además tan virtuosos que también logran subvenir a las que el alma siente.»

En algunos casos basta una breve descripción, no son necesarias más advertencias, pues se entiende claramente el significado de la imagen. Por ejemplo en el caso siguiente, basta ver la imagen y el título para comprender:

«*Peligro.* Se ha de pintar un joven que caminando por una senda llena de hermosas flores y frescas hierbecillas habrá pisado una sierpe, la cual, volviéndose, le ha de morder en una pierna con gran rigor y fiereza. Junto a él y a la derecha se ha de poner un precipicio, viéndose en cambio a su izquierda una corriente de agua. Y ha de ir apoyado en una débil caña, mientras que caen del cielo unos fuertes relámpagos.»

O en el caso de Escándalo, que dice así:

«*Escándalo.* Viejo con la boca abierta, que tiene los cabellos artificiosamente rizados.

Lleva blanca la barba y bello el traje, con bordados costosos, y va mostrando con la diestra un mazo de naipes, mientras con la siniestra sujeta un laúd, poniéndose a sus pies una flauta y un libro de música, abierto por la mitad.

Se pinta el escándalo en figura de viejo, por ser de mayor consideración los errores cometidos por los ancianos que aquéllos en que caen los jóvenes, cosa que bien razona Petrarca en aquella de sus canciones que comienza diciendo:

Ben mi credea passar...»

En la *Iconología* hay descripción de pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida humana. Se pintan y describen, entre otras, la abstinencia, la abundancia, la alegría, la amistad, la arrogancia, la benevolencia, la calumnia, la caridad, la castidad, el decoro, el deseo, la desobediencia, la discordia, la envidia, la equidad, la esperanza, la fe, la felicidad, la filosofía, la fortuna, la guerra, la honestidad, el honor, la idolatría, la ignorancia, el ingenio, la injuria, la ira, la justicia, la lascivia, la libertad, la locura, los meses, el miedo, el matrimonio, la melancolía, los monstruos, la muerte, las musas, la música, la nobleza, la obediencia, la paz, el peligro, la pereza, la piedad, la poesía, los ríos, los sentidos, el temor, la tenacidad, la victoria, la violencia y la voluptuosidad.

El índice de autores citados pasa de 600, siendo entre los más citados: Aristóteles, Bocaccio, Homero, Horacio, Ovidio, Plinio, Plutarco, Piero Valeriano y Virgilio.

La *Iconología* como el Rengifo para los poetas del XVII, fueron libros de cabecera de los pintores y de los escritores de la época, que los eruditos sólo conocían por su lectura en las bibliotecas, pero de difícil acceso al lector corriente. La publicación de la *Iconología* ahora facilita la divulgación de unas obras que en su tiempo fueron como el Espasa, el Larousse o la Enciclopedia Británica en nuestros días. Hemos de felicitarnos porque estos libros raros, como otros muchos que todavía esperan su reedición, aparezcan en el mercado tan bellamente editados y comentados.

Carmen Bravo-Villasante

AGRICULTURA



INSULA 506-507



NÚMERO MONOGRÁFICO EXTRAORDINARIO DEDICADO A ANTONIO MACHADO EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO MONTERO, ANDRÉS AMORÓS, JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILLIPS, MICHAEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JULIO RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD PREDMORL, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939

Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

900 PESETAS (INCLUIDO IVA)

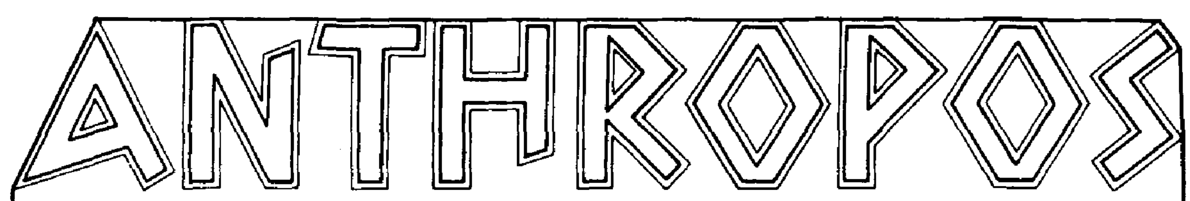


PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.



BOLETIN DE INFORMACION Y DOCUMENTACION

LA CULTURA INVENTA Y CREA TRABAJO

Publicación Documental que tiene por objeto el **Estudio de la Obra Intelectual** de los centros básicos de acción y experiencia como agentes creadores de nuestra cultura científica actual, investigando, al mismo tiempo, su génesis en la tradición histórica.

El eje de la Publicación es siempre un **AUTOR/TEMA MONOGRÁFICO,** o un Centro de Investigación, del que se estudian tanto su biografía intelectual como los temas de su investigación y correspondiente verificación.

La **DOCUMENTACIÓN MONOGRÁFICA** se refiere al área temática de trabajo del autor, recogiendo los diversos aspectos actuales de su investigación, sus aplicaciones, sus ámbitos de estudio y la bibliografía correspondiente.

Publicación Imprescindible para Centros de Estudio, de Investigación; Bibliotecas, Ateneos; Centros de Educación y Formación, Institutos y, en general, para todas aquellas instituciones culturales o personas que entienden **la Cultura como Proyecto de Historia Crítica de la Producción Cultural.**

SELECCIÓN DE AUTORES/	TEMAS PUBLICADOS
Octavio PAZ	Bibliografía de y sobre Octavio Paz
Luis ROSALES	Bibliografía de y sobre Luis Rosales
Pablo PICASSO	Avance de Bibliografía hispánica sobre Picasso
Karl MARX	Bibliografía hispánica de Marx
Charles DARWIN-Faustino CORDÓN	Bibliografía hispánica sobre Darwin y el darwinismo
Salvador GINER	Sociología del conocimiento
Antoni JUTGLAR	COU. Libros de Texto
José Luis ABELLÁN	Introducción al pensamiento español contemporáneo (Siglo XX)
Juan David GARCÍA BACCA	Filosofía 1.er Ciclo (1)
Claudio ESTEVA FABREGAT	Filosofía 1.er Ciclo (y 2)
José M.ª LÓPEZ PIÑERO	La ciencia en la España de los siglos XVI y XVII
Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ	Historia del Arte 1.er Ciclo (1)
Fernando CALVET	Bioquímica
Edgar MORIN	Sociología 1.er Ciclo
Emilio LLEDÓ	Filosofía del lenguaje
José A. GONZÁLEZ CASANOVA	Ciencias Políticas 1.er Ciclo
Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS	Filología clásica griega

AUTORES/	TEMAS EN PREPARACIÓN
Rafael ALBERTI	La Generación Poética de 1927
Manuel MARTÍN SERRANO	Ciencias de la Información
José Joaquín YARZA	Historia del Arte. Iconografía
Pablo IGLESIAS	El Socialismo en España
Francesc de B. MOLL	Lexicografía catalana



INFORMACIÓN Y SUSCRIPCIONES:
Enrique Granados, 114 08008 BARCELONA España
Tel.: (93) 217 25 45/2416 Télex: 51832 FSLW-E

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberiamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Número 13 **Enero-Junio 1988**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «RELACIONES INTERNACIONALES. TENDENCIAS Y DESAFIOS»

ESTUDIOS DE AMERICA LATINA

- Luciano Tomassini: La cambiante inserción internacional de América Latina en la década de los 80.
- Roberto Bouzas: América Latina en la economía internacional: los desafíos de una década perdida.
- Carlos Ominami: Doce proposiciones acerca de América Latina en una era de profundo cambio tecnológico.
- Stephany Griffith-Jones: La condicionalidad cruzada o la expansión del ajuste obligatorio.
- Augusto Varas: Dimensiones internacionales y regionales de la defensa nacional.
- Carlos Rico F.: El Socialismo Europeo, la Alianza Atlántica y Centroamérica: ¿Una historia de expectativas frustradas?

ESTUDIOS DE ESPAÑA

- Juan Pablo de Laiglesia: Las relaciones entre la Europa de los Doce y América Latina. Un proceso de cambio acelerado.
- José Antonio Alonso y Vicente Donoso: Perspectivas de las relaciones económicas España-Iberoamérica-Comunidad Europea.

ESTUDIOS DE PORTUGAL

- Fernando Freire de Sousa: Rumo à Europa. Um balanço da internacionalizaçao da economia portuguesa.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de Artículos:** más de 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante 1986-1987.
- **Revista de Revistas:** Información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica, España y Portugal.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E



Contribución al estudio de la Generación del 27

NUMEROS MONOGRAFICOS

DAMASO ALONSO, núm. 280/282, octubre-diciembre 1973. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Francisca Aguirre, Félix Grande, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Manuel Alvar, Andrew Debicki, Enrique Moreno Báez, Daniel Devoto, Marcel Bataillon, Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Carlos Bousoño, Alonso Zamora Vicente, Pedro Laín Entralgo y José Antonio Maravall. Un volumen de 730 páginas: 750 pesetas.

PABLO NERUDA, núm. 287, mayo de 1974. Colaboran, entre otros: Félix Grande, Claude Couffon, Luis Sainz de Medrano, Francisca Aguirre, Fernando Quiñones, José Gerardo Manrique de Lara, Jorge Rodríguez Padrón y Alain Guy. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS CERNUDA, núm. 316, octubre de 1976. Colaboran: José Sánchez Reboredo, Luis Couso Cadhaya, James Valember, Maximino Cacheiro, J. C. Ruiz Silva y José María Capote Benot. Un volumen de 246 páginas: 250 pesetas.

JORGE GUILLEN, núm. 318, diciembre 1976 (agotado)

FRANCISCO AYALA, núm. 329/330, noviembre-diciembre de 1977. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, José Luis Cano, Manuel Andújar, Mariano Baquero Goyanes, Ricardo Gullón, Carolyne Richmond, Gonzalo Sobejano, Vicente Llorens, Nelson Orringer y José Antonio Maravall. Un volumen de 391 páginas: 500 pesetas.

VICENTE ALEIXANDRE, núm. 352/354, octubre-diciembre 1979. Colaboran, entre otros: José Olivio Jiménez, Gustavo Correa, Carmen Conde, Leopoldo de Luis, Ricardo Gullón, Eduardo Tijeras, Hugo Emilio Pedemonte, Gonzalo Sobejano, Guillermo Carnero, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, Rafael Ferreres, Fernando Quiñones y Claude Couffon. Un volumen de 702 páginas: 750 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de.., núm.............. se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número..., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de.................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Francisco J. Satué
Thomas Bernhard

Jorge Eduardo Arellano
El movimiento nicaragüense de vanguardia

Blas Matamoro
Historia, mito y personaje

Luis Antonio de Villena
Cuerpo y placer en el Mediterráneo

Verónica Almaida Mons
Sol y rebeldía: la vida de Albert Camus

Rafael Adolfo Téllez
Una rosa oscura de lluvia

